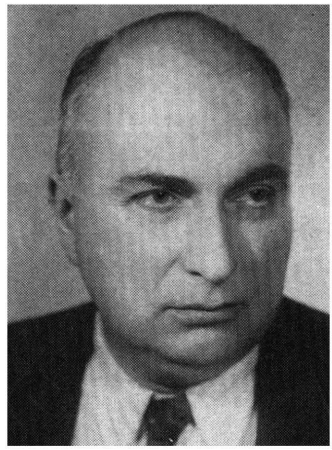
ИСКУССТВО КИНО 8

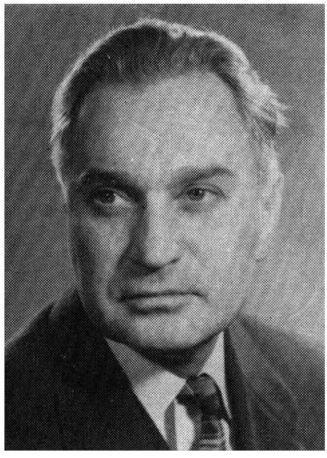
1972

ПОЗДРАВЛЯЕМ



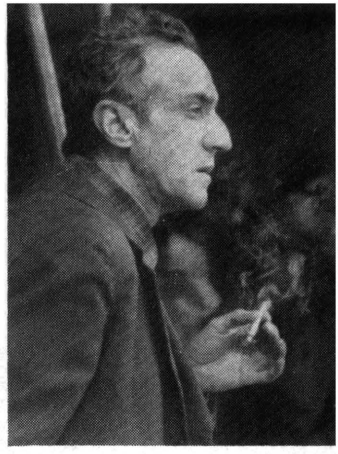
с 70-летием

ГОРДАНОВА ВЯЧЕСЛАВА ВЯЧЕСЛАВОВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, оператора, начавшего свой путь в кино в конце 20-х годов, снявшего фильмы «Адрес Ленина», «Фриц Бауэр», «Плотина», «Беглец», «Гроза», «Петр I» (1-я серия, совместно с В. Яковлевым), «Маскарад», «Академик Иван Павлов» (совместно с М. Магидом и Л. Сокольским)



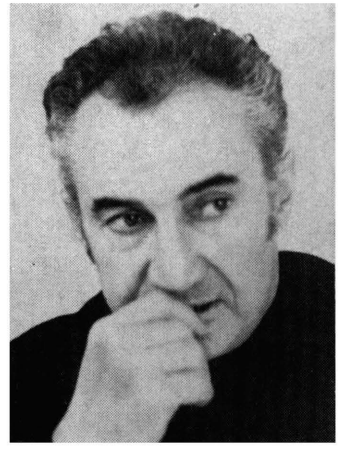
с 60-летием

ГРИЦЕНКО НИКОЛАЯ ОЛИМПИЕВИЧА народного артиста СССР, снимавшегося в фильмах «Машенька», «Кавалер Золотой Звезды», «Большая семья», «Шведская спичка», «Русский лес», «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро», «Анна Каренина», «Я, Франциск Скорина» и других



с 50-летием

ЕРЗИНКЯНА ЮРИЯ АРАМАИСОВИЧА, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР кинорежиссера, поставившего фильмы «В поисках адресата» (совместно с А. Мартиросяном), «Пленники Барсова ущелья», «Песня первой любви» (совместно с Л. Вагаршяном), «Кольца славы», «Трудный переход», «Мосты через забвение», «Хатабала» и другие



с 50-летием

ВАГАРШЯНА ЛАЭРТА ВАГАРШЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР, первого секретаря правления Союза кинематографистов Армении, поставившего фильмы «Смотрины», «Песня первой любви» (совместно с Ю. Ерзинкяном), «Рожденные жить», «Мартирос Сарьян»

ИСКУССТВО КИНО 8
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Курбатова Т. М.
Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — артистка Н. Бондарчук — исполнительница роли Хари в фильме «Солярис» (режиссер А. Тарковский, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

1
С. Ростоцкий Гордость за нашу Родину

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

5
Т. Левчук Плоды и корни

17
И. Резник Первенец белорусского кино

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

24
Владимир Шаталов Дорогам этим нет конца
30
Л. Гуревич Вступление в жизнь
45
Р. Юренев Ясно, как в басне
50
Ю. Богомолов «Мюзикальные» фильмы

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

57
Ю. Никулин Смешное, серьезное, печальное...

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

83
А. Караганов Всеволод Пудовкин. Начало...

107
Григорий Козинцев Пространство трагедии

119
А. Лемберг О прошлом из настоящего

ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ

131
И. Вайсфельд Западная молодежь на экране и в жизни

ЗА РУБЕЖОМ

136
Ежи Плажевский А если это все кончится... мраморным бассейном?

153
Д. Шаципло Непобедимый жанр

СЦЕНАРИЙ

159
Сулико Жгенти Саженцы

Iskusstvo Kino
Cinema Art

**PROBLEMS OF THE TIME—
PROBLEMS OF THE ARTIST**

Stanislav Rostotsky The Pride for our Fatherland (page 1)

ONE, MULTINATIONAL...

Timofey Levchuk Fruits and Roots (page 5).
The Chairman of the Board of the Cinematographists' Union of Ukraine writes about the internationalism of the Ukrainian cinema.

Ilya Reznik The Firstling of the Byelorussian Cinema (page 17).
About the making of the first Byelorussian feature «The True Story of the Woods».

NEW FILMS

Vladimir Shatalov These Roads Have No Ends (page 24).
Review of the film «Steep Roads of the Space» (Centrenauchfilm).

Leonid Gurevich The Start in Life (page 30).
Review of the film «We Are Waiting for You, Lad!" (Uzbekfilm).
Simple as a Fable (page 45).

Rostislav Yourenev Review of the film «There Lived a Singing Blackbird» (Gruziafilm).

Yury Bogomolov «Musical» Films (page 50).
Review of the films «Old Toomas is Stolen» (Tallinfilm) and «The Blue Hares» (Lenfilm).

THINKING ALOUD

Yury Nikulin Funny, Serious, Sad... (page 57).
A well-klown Soviet actor about specific character of the actor's work in cinema and in circus.

THEORY AND HISTORY

MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Alexander Karaganov Vsevolod Pudovkin. The Beginning... (page 83).
Chapters from the future book.
The Space of Tragedy (page 107).

Grigory Kozintsev Director about his work at the film «King Lear» (continued).

Alexander Lemberg From the Present about the Past (page 119).
Conversation with an elder film director and director of photography Alexander Lemberg.

PROBLEMS OF CRITICISM

Ilya Vaisfeld Western Youth on the Screen and in Life(page 131).
Review of the book by R. Sobolev «The West. Films and Youth».
(R. Sobolev. Zapad. Kino i Molodezh. M., «Iskusstvo», 1971).

ABROAD

Jerzy Plazewsky And if at the End of All This There Would Be... a Marble Waterpool? (page 136).
Critical notes on some tendencies of the «cinema of contestation».

Dmitry Shatsillo Invicible Genre (page 153).
Review of the film «The Trap for the General» (Yougoslavia).

SCRIPT

Suliko Zhgenty Young Plants (page 159).

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9, тел. 151-02-72
А 03310 Подп. к печ. 17/VII-72 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 39600 экз. Заказ 1640. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д.105.

Гордость за нашу Родину

С. Ростоцкий

Взоры миллионов людей вновь обращены к Москве. Мир сегодня вновь говорит о больших успехах внешней политики нашего государства. И не прекращается поток писем и телеграмм, в которых советские люди благодарят Центральный Комитет КПСС и лично Леонида Ильича Брежнева за неутомимую практическую деятельность во имя укрепления дела мира и международной безопасности.

Сколько исторических событий связано с первой половиной 1972 года!.. Подписаны американо-советские соглашения, имеющие большое значение для изменения политического климата к лучшему, ратифицирован договор между СССР и ФРГ, подтвердивший нерушимость европейских границ, советская инициатива коллективной европейской безопасности получила поддержку на Брюссельской Ассамблее общественных сил за безопасность и сотрудничество, успешно прошли визиты в нашу страну крупнейших политических деятелей и глав многих государств. Жизнь подтверждает правильность и плодотворность внешнеполитического курса нашей страны, выработанного XXIV съездом Коммунистической партии Советского Союза!

Поистине блистательно претворяется в жизнь советская Программа мира! Ленинская принципиальность и реалистичность этой программы помогают преодолевать глубокие политические и социальные противоречия между странами. Знаменательным представляется пункт подписанных в Москве «Основ взаимоотношений между Союзом Советских Социалистических Республик и Соединенными Штатами Америки», в котором две великие державы, по многим коренным вопросам занимающие противоположные позиции, заявляют о необходимости «исходить из общей убежденности в том, что в ядерный век не существует иной основы для поддержания отношений между ними, кроме мирного сосуществования».

Читая эти строки, я не мог не вспомнить те дни, когда Сергей Бондарчук, Юрий Озеров и я в начале 1971 года по приглашению гильдии режиссеров приехали в США.

Мы имели возможность встречаться и говорить с такими выдающимися кинорежиссерами Америки, как Джон Форд и Кинг Видор, Рубен Мамулян и Уильям Уайлер, Стенли Креймер, Люис Майлстоун, Делберт Манн. Вспоминая наши беседы, я могу с уверенностью подтвердить, что в них присутствовала «общая убежденность» в необходимости политики мирного сосуществования, закрепленная теперь в словах документа.

В те дни в Америке мы обнаружили колоссальный интерес к искусству нашей страны, к подлинной жизни нашего народа. Мы обнаружили, что несмотря на огромное количество дезинформации, этой «большой лжи» «холодной войны», чьи мутные волны годами захлестывали сознание людей, у многих американцев существует глубокое душевное

сожаление по поводу того, что взаимоотношения, родившиеся между странами-союзниками во второй мировой войне, по воле определенных кругов покрылись ледяной коркой в более поздние времена. Мы заметили и другое: что лед начинает потрескивать, на нем появляются проталины.

Я никогда не забуду, как один из крупных продюсеров и режиссеров современной Америки Джордж Стивенс-старший вынул из бокового кармана старую, но хорошо сохранившуюся фотографию и протянул ее нам. Это была фотография встречи на Эльбе: молодой американский офицер Джордж Стивенс стоял в обнимку с молодым русским лейтенантом, и оба широко, открыто и радостно улыбались.

Я уверен, что наши новые друзья, которых мы оставили в Америке, с радостью и удовлетворением читают теперь документы, подписанные во время встречи руководителей СССР и США в Москве.

Существенные сдвиги во взаимоотношениях двух крупнейших государств планеты получили свое официальное подтверждение в ходе визита президента Никсона в Москву и были отражены на страницах различных соглашений и совместного коммюнике. Главным результатом советско-американских переговоров стало подтверждение невозможности в сегодняшних условиях использовать какой бы то ни было другой подход к решению спорных международных проблем, кроме как подход с позиции «мирного сосуществования». Общая убежденность сторон в таком именно подходе и определила итоги переговоров, их атмосферу.

Бесспорно, что сам факт недавно состоявшихся советско-американских переговоров, факт визита Никсона в Советский Союз — это еще одно наглядное доказательство признания правящими кругами империалистической страны роли и места в мире страны победившего социализма.

Спокойные строки документа... Но сколько за ними титанического труда наших руководителей, непреклонной воли, мудрой прозорливости — всего, что помогает выбрать единственно верный курс в неспокойном море политической жизни планеты, помогает сочетать путь решения сложных международных проблем мирными средствами с политикой решительного отпора империалистической реакции.

Советская Программа мира встречает широчайшую поддержку всего народа, ибо ее осуществление укрепляет силы социализма, силы национального и социального освобождения.

Твердая позиция Советского Союза отмечена и в советско-американском коммюнике, в котором была подчеркнута наша «солидарность со справедливой борьбой народов Вьетнама, Лаоса и Камбоджи за свободу, независимость и социальный прогресс». И глубоко знаменательно, что в июне этого года Временное революционное правительство Республики Южный Вьетнам еще раз выразило свою признательность Советскому Союзу за действенную братскую помощь.

С первых дней своего существования Советское государство ведет непримиримую борьбу против империализма, милитаризма, реакционеров всех мастей. И сколько раз в этой борьбе мы становились последней, главной надеждой Европы да и всего мира. Двадцатью миллионами жизней заплатил советский народ за избавление народов от чумы фашизма. Этот подвиг неизгладим в памяти благодарного человечества.

Вот почему призыв к миру, который исходит от нашей страны, народы воспринимают особенно проникновенно, с особым доверием.

В дни, когда в Бонне был ратифицирован договор между нашими странами, мы с группой кинематографистов находились в Федеративной Республике Германии и могли, так сказать, воочию, «на ощупь» убедиться в мудрости внешней политики нашего государства. Мы наглядно, зримо ощутили это и по той политической взволнованности, которая царила в эти дни на страницах прессы, на радио и на телевидении, и по расположенному, доброжелательному отношению к нам наших хозяев, и по тому, какой прием был оказан Неделе советских фильмов в г. Висба-

дене, где в кинотеатре даже на трехчасовых сеансах не было ни одного свободного места.

И когда по окончании Недели 15 городов Западной Германии и среди них такой крупный, как Франкфурт-на-Майне, попросили о возможности организации у себя аналогичных Недель советского кино, мы понимали, что это не просто результат успеха наших картин, а результат тех глубоких политических процессов, которые происходят в мире по инициативе нашей страны и которые завоевывают ей все больший авторитет и уважение в глазах всех честных людей земли.

Внешнеполитические постулаты, получившие широкую международную поддержку в наши дни, были выдвинуты и обоснованы В. И. Лениным еще в 1917 году, когда он говорил на II съезде Советов: «Мы отвергаем все пункты о грабежах и насилиях, но все пункты, где заключены условия добрососедские и соглашения экономические, мы радушно примем, мы их не можем отвергать».

Уместно вспомнить, что когда-то этот призыв бойкотировался правящими кругами Запада. Однако слепота и предвзятость этих кругов обошлись человечеству слишком дорого. И сегодня к голосу Москвы вынуждены прислушиваться даже те, кто долгие годы пытался его не слышать.

Успешное осуществление внешнеполитической программы КПСС приводит в смятение и ярость тех, кто хотел бы воспрепятствовать разрядке международной напряженности. Но мир все более убеждается в реальности прекращения гонки вооружения, нормализации межгосударственных отношений и, главное, убеждается в могуществе доброй воли стран социалистического содружества во главе с Советским Союзом. В борьбе за безопасность и сотрудничество объединяют свою энергию представители различных влиятельных течений современного общественного мнения. И в этом снова сказывается рост авторитета КПСС и ее Центрального Комитета, следствие заботы партии о могуществе Советской Родины, о повышении благосостояния трудящихся, о создании наиболее благоприятных условий для мирного строительства.

Всенародная поддержка придает политике Коммунистической партии особую действенность и жизнестойкость. В единстве партии и народа — залог наших побед, весомая гарантия дела мира на всей земле. И для нас, советских кинематографистов, огромное счастье служить своим творчеством делу партии во имя мирного будущего всех народов, во имя социального прогресса и социализма. Радостно сознавать, что наши фильмы, завоевывая сердца и умы зрителей на всех континентах, утверждают идеалы мира, гуманизма, прогресса.

В этом, в сущности, и заключен секрет неодолимой притягательности советского искусства, чего не могут отрицать даже самые ярые противники социалистического реализма.

Однако сегодня менее всего думаешь о сделанном, о пройденном: благородство и величие Программы мира, проводимой КПСС, требует от нас новых усилий, новых свершений.

Осуществление самых светлых надежд человечества не может быть достигнуто без острой, бескомпромиссной, долгой и упорной идеологической борьбы с враждебными социализму силами агрессии, с капиталистическим строем насилия и рабства. Наше идейное оружие всегда должно быть в образцовом порядке.

В этой борьбе мы не обороняемся, а наступаем, давая решительный отпор любым пропускам буржуазной пропаганды, стремящейся внести в идеологическую почву социалистического общества ядовитые семена аполитичности, анархистского своеволия, мелкобуржуазной страсти к стяжательству, шовинизма.

Важным средством в битве идей должны стать наши фильмы, вобравшие всю силу и все краски многонационального революционного искусства, созданного за полвека советским народом, искусства, призванного воспитывать советских людей в духе высокой сознательности и политической бдительности, дисциплины и гражданской ответственности.

Искусство Страны Советов растет и крепнет. Его рост и процветание, дальнейшая идейная

углубленность, поиски и совершенствование разных форм и стилей на основе единого животворного метода социалистического реализма обусловлены поддержкой и заботой партии, всего советского народа.

Надо ведь понять и оценить во всей глубинной значительности тот красноречивый факт, что именно в рамках того же полугодия, когда произошли столь знаменательные события в области международной политики, когда партией предпринимались поистине титанические усилия для выработки и осуществления важнейших шагов, направленных к укреплению мира, появился документ, обращенный непосредственно, лично к каждому из нас, кто жизнь свою посвятил родному социалистическому искусству. Я имею в виду Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Снова и снова я вдумываюсь в эти слова: «Долг критики...— глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам».

Я не думаю, что эти слова относятся только к критикам. Разве не обращает их к себе и актер, и режиссер, и художник, разве не находят они в них подтверждение своим раздумьям и поискам, своим мыслям о дальнейших творческих перспективах, которые неразрывно слиты с жизнью и планами всего советского народа, с задачами, которые нам предстоит решать всем вместе, сообща.

Да, необходимо дальнейшее «расширение идейного кругозора художника», да, необходимо «совершенствование его мастерства»! Я уверен, что ни без того, ни без другого художник состояться не может. Дело личной ответственности каждого художника перед народом расширять свой идейный кругозор и совершенствовать свое мастерство.

Вот почему, какие бы события ни происходили в нашей стране, касаются ли они роста производства стали и машин, урожая хлеба и хлопка, или достижения кардинальных перемен в международной жизни, которые сегодня предпринимает наше государство, они проходят через сердце художника, вызывают в нем горячий отклик, горячее одобрение.

Идейный кругозор художника складывается из постижения всей совокупности нашей жизни, из глубокого ее осмысления и претворения в высоких формах партийного искусства.

И когда вглядываешься в нашу жизнь, в советских людей, у которых сегодня особенно радостное, особенно приподнятое настроение, ввиду приближающегося праздника — 50-летия Советского государства, замечательного праздника нашей дружной многонациональной семьи,—тогда проникаешься чувством особой гордости за нашу Родину, за наш народ, идущий во главе прогрессивного человечества и пользующийся на планете высочайшим и благороднейшим авторитетом, способный с успехом решать сложнейшие международные проблемы, о чем свидетельствуют и документы, подписанные в Москве.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии товарищ Л. И. Брежнев говорил: «Единство интересов партии и всего советского народа придает несокрушимую силу нашему обществу, способность преодолевать любые испытания. Неразрывное единство партии и всех трудящихся — вот что позволяет нам уверенно двигаться вперед, решать самые сложные задачи».

Каждый день подтверждает глубокую справедливость этих вдохновенных слов.

Плоды и корни

Т. Левчук,
председатель правления Союза кинематографистов Украины

Полувековой юбилей нашего социалистического государства — Союза ССР, который все мы, все нации и народности страны, встречаем как свой великий праздник, обязывает нас снова и снова вглядеться в нынешнюю советскую жизнь, в ее стиль и особенности, милые нам и привычные, в нашу историю, боевую и трудовую, в те идейные и политические основы, на которых зиждилось наше Вчера, зиждется Сегодня и будет зиждиться Завтра.

Снова и снова перечитываю я Постановление Центрального Комитета партии «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик» и всякий раз нахожу новые мысли в исследовании истоков, хода развития и воодушевляющих результатов полувековой жизни нашего социалистического содружества. Этот партийный документ — подлинное произведение творческого марксизма-ленинизма, размышление, итог и программа моей, твоей, нашей общей работы, которая облечена в простые и прекрасные слова: созидание коммунистического общества...

Говоря или думая о советской семье свободных народов, мы говорим и думаем о нашем великом вожде. Ибо Владимиру Ильичу Ленину принадлежит величайшая заслуга в создании многонационального социалистического государства. Это он, творчески развивая идеи Маркса и Энгельса, создал стройное учение по национальному вопросу, разработал научные принципы национальной политики партии.

Говоря и думая о советской семье свободных народов, мы говорим и думаем о Великом Октябре, ибо весь наш исторический опыт показывает, что только социалистическая революция способна тесно объединить все народные силы во главе с рабочим классом для уничтожения системы капиталистической эксплуатации и вместе с ней — системы национального гнета...

Говоря и думая о советской семье свободных народов, мы говорим и думаем о нашей партии. Ибо только партия коммунистов, выразитель насущных интересов рабочего класса и всех трудящихся масс, проводник ленинской национальной политики, могла выполнить историческую задачу — сплотить все нации и народности в единое интернациональное братство и направить их усилия на создание нового общества...

Говоря или думая о советской семье свободных народов, мы говорим и думаем о рабочем классе нашей страны. Ибо именно он, самый революционный класс общества, является главным носителем идей пролетарского интернационализма, ибо сознательные пролетарии отметали прочь любые формы буржуазно-националистической идеологии, будь то великодержавный шовинизм или местный национализм, национальное чванство или национальный нигилизм, антисемитизм или сионизм. «Старому миру классового и нацио-

нального гнета, национальной розни и обособления Коммунистическая партия, рабочий класс противопоставили новый мир единства трудящихся, в котором нет места для малейшего угнетения человека человеком, одной нации другой, для каких-либо национальных привилегий».

Партийный документ, посвященный знаменательному юбилею СССР — добровольного и равноправного союза социалистических наций и народностей,— говорит о корнях и плодах политики Коммунистической партии, самоотверженного труда советского народа, упорно и последовательно возводивших невиданное в истории здание многонационального социалистического государства.

Постановление говорит, что в нашей многонациональной стране национальный вопрос выступает как один из коренных вопросов строительства социалистического общества, что от его правильного решения во многом зависела судьба нового строя. «Всем советским республикам, созданным в ходе революции народами бывшей царской России, было присуще естественное стремление к федеративному объединению. Вступив на путь построения социализма, они все теснее сплачивались вокруг Российской Социалистической Федеративной Советской Республики, которая явилась своего рода прообразом Союза ССР...»

Вот они — корни...

«Советский Союз олицетворяет собой небывалые ранее в истории отношения единства и дружбы свободных народов. Эта дружба — одно из величайших завоеваний социализма, могучая движущая сила советского общества, неиссякаемый источник творческого созидания трудящихся всех национальностей СССР во имя самой благородной цели — построения коммунизма...

На многолетнем жизненном опыте все народы страны убедились, какие богатые плоды дает сплочение их в Союзе Советских Социалистических Республик, какие широчайшие возможности оно открывает в будущем... Сложились социалистические нации, утвердилось социальное и идейно-политическое единство советского народа. Выращены национальные кадры, достигла расцвета социалистическая по содержанию, национальная по форме культура народов. В невиданных ранее масштабах создаются и публикуются на языках народов СССР произведения литературы и искусства, научные труды, выпускаются газеты и журналы.

Важным результатом успешного решения национального вопроса в нашей стране является всестороннее развитие языков всех социалистических наций и народностей Советского Союза. Более 40 народов, не имевших в прошлом своей письменности, обрели в советский период научно разработанную письменность и имеют теперь развитые литературные языки...»

Да, таковы плоды...

А главный результат — построенное в нашей стране развитое социалистическое общество, где возникла новая историческая общность людей — советский народ...

Закономерными в нашей духовной жизни стали расцвет, сближение и взаимообогащение культур социалистических наций и народностей. «Это сближение,— отмечал в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду товарищ Л. И. Брежнев,— происходит в условиях внимательного учета национальных особенностей, развития социалистических национальных культур. Постоянный учет как общих интересов всего нашего Союза, так и интересов каждой из образующих его республик — такова суть политики партии в этом вопросе».

Смею думать, что в проведении этой партийной политики не последнюю роль играло и играет советское искусство.

●

Я принадлежу к тому поколению кинематографистов советской Украины, которое ныне уже именуется старшим поколением. Конечно, принадлежать к старшим почетно, хотя, что греха таить, по-человечески и чуточку грустно. Нередко приходится слышать сетования, что, мол, у нас многие писатели, режиссеры, художники слишком долго

числятся по ведомству «молодых» — чуть не до седых волос. Может, это и справедливо. Однако что касается меня, то я иногда думаю: назови меня нынче кто-нибудь молодым, даже по ошибке, я бы не стал обижаться...

Шучу, конечно. А всерьез скажу, что у моего поколения есть одна несомненная привилегия: на наших глазах и с нашим участием рождалось, мужало, зрело любимое наше советское искусство экрана, для нас великие Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин, Дзига Вертов — это люди, у которых мы непосредственно учились не только профессии, но высокой коммунистической идейности, советскому патриотизму, интернационализму в искусстве.

Украинский кинематограф — крупное явление современного киноискусства. Мы имеем немало ценных исследований, раскрывающих его специфику, его своеобразие, присущие только ему творческие особенности, которые проявляются в складе народного характера, в изображении национальной истории, в особенностях быта, в фольклоре, наконец. Надо надеяться, что еще более глубокие и масштабные исследования появятся в будущем. Мне же сегодня хочется заострить внимание на чрезвычайно важном вопросе, подчеркнуть, что украинский советский кинематограф, с первых своих дней развиваясь как искусство глубоко национальное, в то же время по сути своей был искусством социалистическим, интернациональным.

В самом деле, лучшие украинские фильмы убеждают, что победу одерживали те художники, которые не тонули в этнографической бутафории, во внешнем, а раскрывали могучий дух своей нации в самых высоких его проявлениях — в труде, патриотизме, в совместной с другими социалистическими нациями борьбе за свободу, в движении к высотам культуры, создавая своеобразные, самобытные характеры. Мы видим эти характеры в довженковских картинах — «Звенигоре» и «Арсенале», «Земле» и «Иване», «Щорсе» и «Поэме о море»... Создавая выпуклые, могучие, поистине песенные, сугубо украинского склада индивидуальности героев, воспевая любимую свою Украйну, ее природу, Александр Петрович Довженко был страстным интернационалистом, горячим проповедником благородных идей человеческого братства. Вот проходят перед моим мысленным взором великолепные кадры довженковских картин, один прекраснее другого, но есть среди них эпизод, который, думается мне, словно бы сгущает в себе всю мудрость идей, окрылявших нашего Мастера. Говорю о высокой и трагедийной сцене смерти батьки Боженко в «Щорсе». Помните, какие предсмертные слова дал своему герою автор?

«Прощайте... Прощай, Россия, Украина, прощевайте. Простите великодушно, что помираю не на поле брани... Схороните меня у памятника Пушкину. Говорят, был великий поэт... И пропойте надо мной песни Тараса Шевченко... Тоже, говорят, великий поэт был».

Какое ясное, какое примечательное осознание полуграмотным мудрецом своей одинаковой причастности России и Украине, Пушкину и Шевченко...

Какое ясное осознание идей, всегда живших в народных массах, которые на своем собственном опыте познавали неразрывность, общность исторических судеб трудящихся всех наций.

Натуре Довженко, его творчеству было противно всякое намерение замкнуть искусство в узкие местнические рамки, он был глубоко убежден, что истинный художник всегда стремится на своем национальном материале поставить общенациональные проблемы, волнующие всех трудящихся людей. Именно это прежде всего ценил он в творчестве своих коллег — и украинских и мастеров других братских кинематографий. Вот что, например, говорил он о знаменитом фильме Н. Шенгелая «Двадцать шесть бакинских комиссаров»: «Что в этой картине для меня является самым основным и замечательным? То, что это не проба, а подлинное осуществление колоссальной проблемы. Дать в синтезированном произведении целый узел исторических событий с необычайной портретной

схожестью, с необычайным пониманием исторической обстановки, найти в образной форме тончайшую характеристику, построить все это исторически правильно и вместе с тем выйти за пределы национальной межи, выйти из специфики Азербайджана (разрядка моя.— *Т. Л.*), сделать фильму международного хождения — это исключительно трудная задача».

Примечательно, между прочим, что довженковская характеристика нашла спустя более четверти века еще одно своеобразное подтверждение: в книжке К. Церетели «Киноискусство Советской Грузии» о картине Н. Шенгелая говорится как о «лебединой песне немого кино Грузии», а Н. Гаджинская, автор брошюры «Киноискусство страны огней», называет фильм «событием не только для азербайджанского кино». Я лично убежден, что это тот случай, когда правы обе стороны...

И тут, думается мне, самое время напомнить еще об одном первостепенной важности моменте: основоположник украинского советского кино, зачинатель поэтического кинематографа подходил к проблемам национального с открыто классовых позиций, всем существом своим понимая, что национальный вопрос всегда и везде есть производное от вопроса классового. «... Кто же принес освобождение украинскому народу? — спрашивал Довженко, выступая в Народном собрании Западной Украины. И отвечал: — Рабочий класс. Рабочий класс вышел на мировую арену и взял в бывшей царской России власть в свои руки под руководством великого вождя народов гениального Ленина! Рабочий класс России и Украины под руководством Коммунистической партии принес украинскому народу освобождение! Освобождение народа национальное пришло через социальное освобождение, и когда националистические вожачки и вождята дурачили народ, закручивали мозги, что можно создать украинскую какую-то другую державу, они глубоко ошибались. Они вредили украинскому народу, и народ — бедняки и рабочие — никогда не шел за ними, ибо каждый рабочий и каждый бедный крестьянин прекрасно знает, что одинаковую боль причиняет палка «своего», украинского пана, или польского, или французского».

Просто и емко...

Потому-то Довженко с равным трепетом творил фильмы о рабочих украинских и русских, поднявших знамя Январского восстания против националистической Центральной Рады, об украинском хлеборобе и его земле, о строителях Днепрогэса — энергетического первенца пятилеток, о патриотах, охраняющих границу на Дальнем Востоке, о герое гражданской войны на Украине и о великом русском преобразователе природы... Да, он был глубоко национальный художник, воплотивший в поэтике своей все лучшие традиции неповторимой украинской культуры, его лира поразительно созвучна душе украинского народа, он как никто знал и страстно любил народ и свою украинскую землю и воплотил это знание и эту любовь в бессмертные художественные образы. И во всеоружии этой любви, этого знания и своего великого дара он всем своим творчеством проповедовал интернационализм, нес идеи солидарности, братства народов, щедро воспевал красоту советского человека.

Таким он творил — ощущая себя бойцом единого фронта советского многонационального искусства, таким вошел он в вечность, оставшись для нас, своих наследников, учителем и образцом...

●

Мы часто говорим и пишем об интернациональной теме в советском кино. Несомненно, наше киноискусство — и русское, и украинское, и других союзных республик — дало немало примеров удачного воплощения этой важнейшей темы. Но мне думается, что интернациональное начало в нашем кинематографе нельзя сводить только к прямому тематическому выражению.

Социалистическим интернационализмом насквозь проникнут весь живой организм важнейшего, самого массового искусства нашей страны, всех его национальных отрядов, направлений — не только тематика, но и

художественный метод, и эстетика, и деловая практика, его история и сегодняшняя творческая реальность. Каждой нашей национальной кинематографии органически свойственно диалектическое двуединство, тесное соединение национального и общесоветского начал, ибо то, что характеризует сегодня стиль в с е й нашей советской жизни, не может быть выражено в искусстве иначе как ярким национальным художественным языком.

Украинское кино развивалось в тесной связи с русским кинематографом. На творчество украинских режиссеров большое влияние оказали работы Эйзенштейна, Пудовкина, других крупных мастеров. В свою очередь искусство Довженко глубоко воздействовало на развитие киноискусства других советских наций.

Многие известные произведения украинского экрана создавались в творческом содружестве мастеров разных национальностей. Первый украинский звуковой фильм «Симфония Донбасса» поставил Дзига Вертов. В украинском кино работали режиссеры Л. Луков, Г. Рошаль, И. Пырьев, Н. Охлопков, М. Донской. В качестве сценариста выступал у нас В. Маяковский. На Украине начинали работать ученики И. Савченко, ныне известные русские режиссеры А. Алов, В. Наумов, М. Хуциев, Г. Габай.

Крупнейшие русские актеры снимались в наших картинах. Роль Богдана Хмельницкого в своем одноименном эпическом полотне, посвященном воссоединению Украины с Россией, Игорь Савченко поручил Н. Мордвинову, дьяка Гаврилы — М. Жарову. Е. Самойлов с большой силой воплотил образ Щорса, а И. Скуратов — Боженко в довженковском фильме. Б. Андреев ярко сыграл в «Большой жизни» и «Трактористах», а С. Бондарчук — в «Тарасе Шевченко». В свою очередь Н. Ужвий создала незабываемый характер солдатки Евдокии в «Выборгской стороне» Г. Козинцева и Л. Трауберга, А. Бучма — боярина Басманова в «Иване Грозном» С. Эйзенштейна. Перечень этот можно продолжать чуть ли не до бесконечности.

Характерно, что украинский кинематограф в поисках драматургического материала наряду с украинской литературой то и дело обращается к произведениям русских писателей. Назову первые пришедшие на память фильмы: «Танкер «Дербент» по роману Ю. Крымова, «Гадюка» по рассказу А. Толстого, «Ярость» по повести Б. Лавренева «Ветер», «Павел Корчагин» по роману Н. Островского, «Комиссары» по роману Ю. Либединского, «Звездный цвет» по рассказу Б. Лавренева, своеобразнейший фильм «Бумбараш» по рассказам А. Гайдара. Сейчас украинское кино снова возвращается к бессмертной книге Николая Островского: режиссер Н. Мащенко приступил к работе над многосерийным телевизионным фильмом «Как закалялась сталь». Интересно, что сценарий для него написали А. Алов и В. Наумов — московские режиссеры, которые пятнадцать лет назад поставили на студии имени Довженко предыдущую экранизацию романа, упомянутый мною фильм «Павел Корчагин»...

В последние годы украинские кинематографисты стремятся еще больше расширить национальную «географию» своих картин. Чувашскому поэту-революционеру посвящен фильм «Сеспель», на узбекском жизненном материале построены ленты «Улица тринадцати тополей» — единственное, если не ошибаюсь, в советском кино художественное произведение, рассказывающее о помощи всех советских народов пережившему землетрясение Ташкенту, и «Звездный цвет», где литературная основа — рассказ русского писателя, украинский режиссер, герои — узбеки и украинцы, тема — революция в Узбекистане. Впрочем, этот пример не единственный. Упомяну, скажем, приключенческую ленту «Повесть о чекисте» — поставили ее на Одесской студии молодые режиссеры, русский и армянин, по сценарию азербайджанца, главный герой — советский разведчик-немец, роль его исполнил литовский актер...

Подобные же процессы взаимопомощи и взаимовлияния характерны и для других национальных кинематографических коллективов, которые, творя свое н а ц и о н а л ь н о е кино, творят е д и н о е совет-

ское социалистическое киноискусство. Так, в становлении и развитии грузинского киноискусства рука об руку с грузинскими мастерами участвовали русские кинематографисты Л. Кулешов, С. Третьяков, Е. Дзиган, А. Ржешевский, армянин А. Бек-Назаров. Но хочу еще раз подчеркнуть, что все вместе они создавали именно грузинское кино. С другой стороны, картина Ивана Перестиани «Красные дьяволята», поставленная в 1923 году по книге старого большевика П. Бляхина, сразу же стала фактом и вехой всего развивающегося советского кино. «Первая ласточка» — так называлась рецензия на эту картину в «Правде». И действительно, «Красные дьяволята» были первой ласточкой — они открыли нового героя советского киноискусства — участника революции и гражданской войны. В Грузии начал свой творческий путь М. Калатозов — ныне один из самых крупных режиссеров русского кино. Горячий интерес к грузинскому кинематографу сквозь всю жизнь пронес Александр Довженко. Всего за несколько месяцев до смерти, выступая на заседании худсовета «Мосфильма», он отметил и высоко оценил «Лурджу Магданы» — первую картину Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе, словно бы благословил тогдашних дебютантов в путь, который привел их к нынешним творческим высотам.

А вот факт недавнего времени: режиссер С. Долидзе снял фильм «Сады Семирамиды», рассказывающий о крепких узах многолетней дружбы, связывающих колхозников Махарадзевского района Грузии и хлеборобов Генического района, что у нас на Херсонщине...

К какой национальной кинематографии СССР ни прикоснешься — можно привести великое множество фактов, имен, штрихов из прошлого и настоящего, которые свидетельствуют о глубинных и естественных процессах творческой интернациональной «диффузии», протекающей одновременно с углублением и обновлением национальных традиций каждой из советских кинематографий.

...Вот режиссер Камиль Ярматов, один из тех, кто стоял у колыбели таджикского и узбекского кино, а ныне — народный артист СССР, ставит перед войной фильм «Друзья встречаются вновь». Готовясь к работе, он много беседовал по поводу будущей картины с А. П. Довженко. Советы великого мастера, автора «Аэрограда», дали результаты — фильм стал одной из первых удач молодого «Таджикфильма».

Для того времени картина была весьма актуальна и в этом смысле стояла в одном ряду с «Тринадцатью», «Истребителями», «Аэроградом», «На границе» — в одном ряду, но отличаясь от них именно как таджикская лента...

...Вот в суровом военном Ташкенте, в бывшей мечети Шахинтаур, приспособленной под съемочный павильон, работают мастера, приехавшие из России и с Украины, среди них М. Ромм и Л. Луков. Снимая свои фильмы, они помогают мужать узбекским коллегам. Так, в тесных творческих контактах в годину испытаний шел к зрелости узбекский кинематограф...

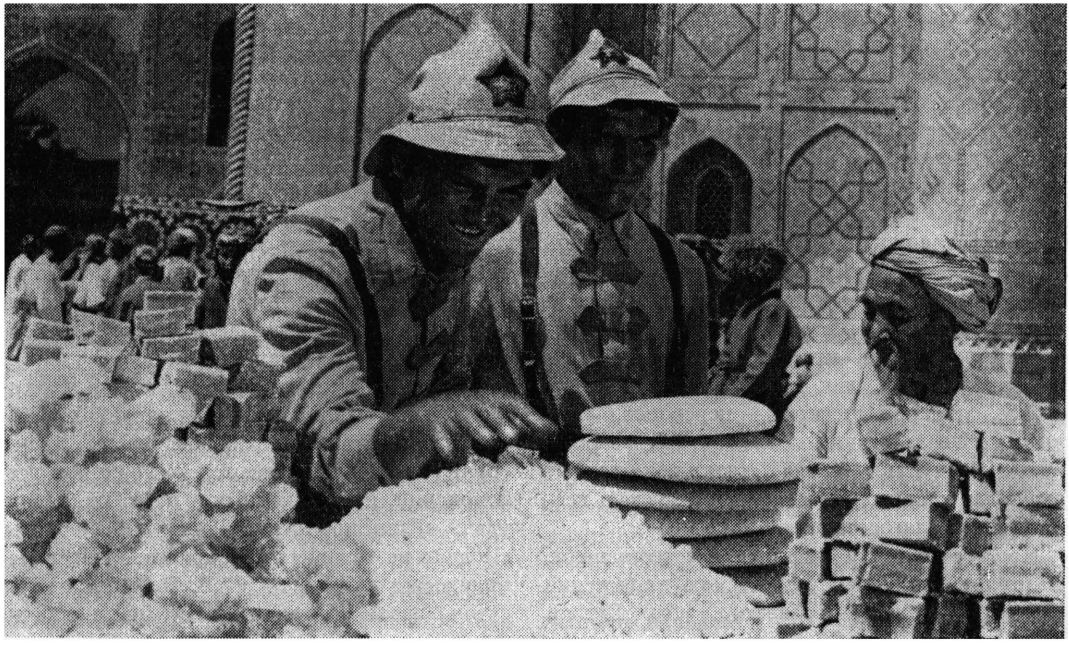
...Вот за последние годы на наших глазах происходит мощный взлет киноискусства народов Средней Азии. Главные «действующие лица» этого взлета — молодые кинематографисты узбеки, киргизы, казахи, туркмены, таджики, получившие великолепную школу в Москве.

А вместе с ними работают их русские коллеги, участвуя в творческом процессе развития узбекского, киргизского, казахского, таджикского, туркменского кино. А. Михалков-Кончаловский ставит по сценарию Ч. Айтматова фильм «Первый учитель», Э. Тропинин, Э. Дубровский, Д. Холендро, Ф. Гореншгейн, А. Михалков-Кончаловский пишут сценарии для казаха М. Бегалина, таджика М. Арипова, узбеков Ш. Аббасова, Р. Батырова, А. Хамраева...

...Вот грузинский кинематограф сплавил воедино два начала, которые с давних пор существовали в искусстве Грузии, не сливаясь: героико-романтичное и жанрово-бытовое. Достижение это, принеся славу кино

«Захар Беркут»

«Звездный цвет»



грузинскому, вошло в нашу общую сокровищницу, стало фактом всего советского искусства...

●

Есть еще одно существенное обстоятельство, которое обусловило органический интернационализм украинского киноискусства.

Силою вещей Украине суждено было стать одним из тех краев нашей Отчизны, на чьих просторах в переломные эпохи в наиболее острой и беспощадной схватке сталкивались полярные классовые силы, где решались судьбы не одного народа, но всех народов нашей Родины, даже всего мира.

В годы революции и гражданской войны в украинских степях юная Красная Армия била Деникина и Врангеля, Петлюру и Махно, немецких, французских, румынских, польских интервентов. Здесь гремела слава Первой конной и червонных казаков, Фрунзе и Блюхера, Буденного и Щорса, Коцюбинского и Примакова, Котовского и Пархоменко, Якира и Федько... Здесь пролили море горячей крови за свободу и счастье трудящихся революционные бойцы-коммунисты — русские и украинцы, белорусы и грузины, сыновья и дочери многих народов бывшей царской России, пробужденных к новой жизни Великим Октябрем, их братья по классу — интернационалисты венгры, чехи, немцы...

Когда наступила эпоха мирного строительства, Украина стала одним из первых плацдармов созидания мощной советской индустрии. На Украине, в Донбассе родилось стахановское движение, отсюда по всей стране разлетелась трудовая слава Стаханова, Изотова, Мазая, Кривоноса... В селах Украины в смертельной борьбе с кулачеством и в крутой ломке старой крестьянской психологии шла и победила, как побеждала она по всей стране, коллективизация — переворот, равный по последствиям Октябрьской революции... Республика стала житницей страны, одним из главных источников растущего всенародного благосостояния...

Но тут грянула Великая Отечественная. Рванулись на украинскую землю нацистские танковые армады — известно, что Гитлер придавал особое значение захвату Украины, ее житниц, ее мощных заводов, ее угля, железа, цветных металлов, ее территории — для дальнейшего запланированного германским генштабом натиска на Восток, к Волге, Кавказу и Закавказью — грозненской и бакинской нефти, а там — к Ираку, Ирану, Индии...

И снова стала благословенная земля Украины полем сражений, где в невиданной по масштабам схватке столкнулись сталь, огонь, миллионы солдат, в схватке, которая решала — быть нашей Родине свободной, социалистической страной или вообще ей не быть. Здесь, на Украине, как и под Москвой, а затем — под Сталинградом, на Курской дуге, в Белоруссии и снова на Украине весь советский многонациональный, интернационалистски сплоченный народ один на один стоял против гигантской темной силы, стремившейся, раздавив нас, поработить все человечество.

Мы выстояли. Выдержали суровый экзамен наш строй, наше мировоззрение, братство наших народов. Если бы не это братство, не наш Союз Советских Социалистических Республик — никогда не вернуть бы Украине свою волю, свое счастье. Это твердо знает каждый украинец, как и каждый советский гражданин, как и каждый честный человек в мире.

Революционная история Украины, трагедийная и оптимистическая, удивительные судьбы миллионов людей, подвиг народа, его бессмертные и бесценные жертвы — неисчерпаемый кладезь тем и героев для историко-революционного жанра нашего искусства, который не может по самой природе своей, по жизненному материалу своему не быть воинствующе интернационалистским!

Естественно, что темы гражданской и Великой Отечественной войн занимают в украинской кинематографии видное место. К ним обращались и обращаются художники всех поколений, и на этом пути у нас было немало удач: «Дума про казака Голоту» И. Савченко, «Подвиг разведчика» Б. Барнета, «Тревожная молодость» А. Алова и В. Наумова, «Трое суток после бессмертия» и «Семнадцатый

трансатлантический» В. Довганя...

В меру своих сил поработал в историко-революционной тематике и автор этих строк. Позволю себе кратко рассказать об истории моего фильма «Семья Коцюбинских».

Когда вся страна готовилась к столетию со дня рождения В. И. Ленина, мы с драматургом А. Левадой решили создать фильм о семье Михаила Михайловича Коцюбинского.

Коцюбинский, пламенный патриот, верный сын своего народа, истинно украинский великий писатель, со страстью подлинного революционера восставший против национального и социального угнетения, был и убежденным интернационалистом, влюбленным в русскую культуру.

Когда мы стали ближе знакомиться с историей этой замечательной семьи прогрессивной украинской интеллигенции XX века, мы увидели, что ее жизнь, судьбы всех Коцюбинских перерастают задуманные нами сюжетные рамки, становясь словно бы историей всей социалистической революции на Украине.

Ну в самом деле представьте себе: Михаил Коцюбинский, друг Горького, приезжает к нему в гости на Капри, где, как известно, у великого пролетарского писателя бывали Ленин, Луначарский, Богданов, — это дало нам возможность воспроизвести сложные споры по самым острым проблемам марксистской философии, которые вождь партии вел тогда с теми, кто заблудился в дебрях богоискательства и богостроительства. Сын Коцюбинского Юрий, мальчишкой-гимназистом вступивший на путь профессионального революционера, участвовал в подпольной работе, а в октябре 1917 года в рядах красногвардейцев и солдат атаковал Зимний. Позже он стал первым главнокомандующим украинской Красной Армии и во главе ее полков освобождал от контрреволюции Киев... Воспитанник Коцюбинских Виталий Примаков создает легендарное червонное казачество и ведет его в бой за власть Советов, одерживая за победой победу...

Всю подлинную историю семьи Коцюбинских пронизывал дух интернационализма, высокий пафос революции, глубокая интеллигентность, сплавленная с действенной любовью к трудовому народу. И в то же время это была истинно украинская семья, корнями уходящая в свою родную землю и украинскую культуру. И характеры здесь были неповторимо украинские.

Перед нами стояла увлекательная и сложная задача — рассказать языком экрана об этой необыкновенной семье. Воссоздав индивидуальную неповторимость образов, вместе с тем показать национальные, общечеловеческие черты характеров.

Мы загорелись. И вся работа над фильмом шла в атмосфере высокого творческого напряжения.

Естественно, судить о том, как нам удалось воплотить замысел,— прерогатива зрителя. Мне же тут хотелось лишь рассказать об его истоках, о том, как захватил нас непридуманный исторический материал о людях, которые в начале века самоотверженно боролись за социалистическую Украину, за нашу свободную сегодняшнюю жизнь в новой, вольной семье свободных советских народов...

●

Национальный вопрос — одна из наиболее горячих точек в столкновении идеологии социалистической с идеологией буржуазной, капиталистической. Стремясь ослабить наши позиции, буржуазная пропаганда стремится использовать национализм для подрыва социалистического строя.

«Долг каждого коммуниста,— говорится в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик»,— всемерно укреплять в массах сознание принадлежности к единой социалистической Родине, к великой интернациональной армии строителей нового общества. Необходимо и впредь настойчиво вести работу по воспитанию трудящихся в духе глубокого уважения ко всем нациям и народностям, непримиримости к пережиткам национализма и шовинизма, проявлениям местничества, обеспечить последовательно классовый, строго научный подход к оценке истории народов».

Искусство должно играть в этом важнейшем партийном деле первостепенную роль. Однако следует признать, что покуда украинское кино в этом смысле остается в заметном долгу перед общественностью. Да, в целом оно все пронизано наступательным духом, все вдохновлено идеями непримиримой борьбы с враждебной идеологией, но много ли фильмов, впрямую посвященных этой теме, не только по идейной атмосфере, а и впрямую — сюжетом, самим жизненным материалом, основной коллизией? Не много. Хотя мы можем гордиться некоторыми лентами, которые художественными средствами разоблачают грязные и кровавые преступления украинских буржуазных националистов, принесших столько горя нашему народу. Прежде всего я имею в виду «Иванну» В. Ивченко и «Белую птицу с черной отметиной» Ю. Ильенко, — произведение ярко национальное, пронизанное поэзией Украины и потому особенно сильно бьющее по украинским буржуазным националистам.

А ведь украинская буржуазно-националистическая эмиграция, последыши Бандеры и Мельника, все эти ленкавские и стецько-карбовичи, шандруки и левицкие, кровавые палачи и изуверы из ОУН и УПА, гитлеровские недобитки из дивизии СС «Галиччина» и шпионы абвера и ЦРУ, убийцы Ватутина, Сверчевского и Галана отнюдь не сложили оружия. Предатели украинского народа со страниц своих продажных листков и через микрофоны всяческих «голосов», субсидируемых империалистическими секретными службами, пытаются сеять ядовитые семена своих черных идей в тщетной надежде, что они дадут всходы на земле советской Украины. Они клевещут на нашу вольную советскую украинскую жизнь, не гнушаясь пускать в ход злобные басни об «угнетенной Украине», о «запрещении украинского языка», о «зажиме национальной украинской культуры». Любой гражданин советской Украины воспринимает их поклепы как бред.

Надежды националистов посеять семена раздора между украинским и русским народами — между народами-братьями — тщетные и беспочвенные надежды. Однако мы, художники кино, работники идеологического фронта, не имеем права ни на минуту предаваться по этому поводу беззаботному благодушествованию. В идеологической борьбе есть лишь один вид боя: наступление!

Еще в 1934 году, задолго до злодеяний бандеровцев на земле советской Украины, М. Бажан дал им исчерпывающую и уничтожающую характеристику: «Если идеологи и деятели немецкого, японского и итальянского фашизма — рабы монополистического капитала, то имеются еще и рабы рабов. Эту «почетную роль» взял на себя украинский фашизм, украинский национализм... Готовность отдать миллионные массы людей советской Украины на уничтожение, на растерзание и во владение любым фашистам любого государства характерна для всего украинского национализма... И какое бессилие, какое гниение и какая ненависть смогли породить этот отвратительный культ, эту отвратительную практику! Ненависть к человечеству, кровавый туман мистики, застенки расы, культ измены — украинский фашизм с особенным старанием собирает этот ядовитый мед со всех уродливых цветков международного нацизма».

Что к этому можно добавить? Только одно: украинский национализм — враг украинского народа—стал ныне еще гнуснее, сменив своих хозяев...

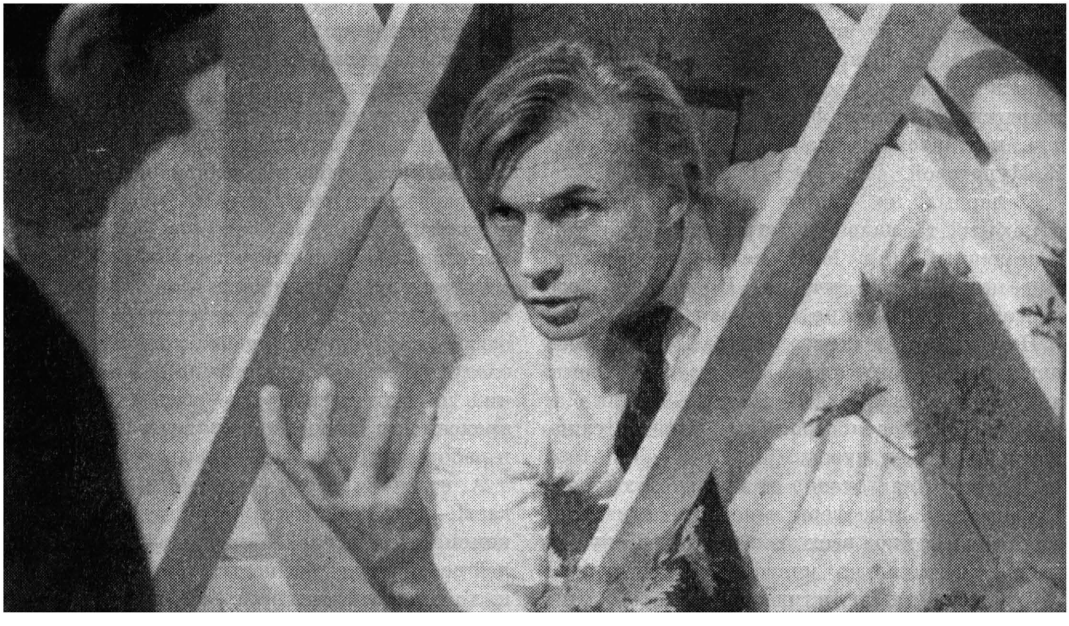
Последуем же завету Довженко, поставим перед собою цели, которые он сформулировал, говоря о своей работе над «Арсеналом»: «...Буду громить украинский национализм и шовинизм, с другой стороны, буду поэтом и певцом рабочего класса Украины, свершившего социальную революцию...»

●

Украинское советское киноискусство прошло большой и непростой путь. Не секрет, что оно пережило период слабостей и неудач, когда сама марка Студии имени Довженко, как это ни обидно, заметно теряла авторитет. Однако в последние годы в нашем кино обозначился несомненный подъем, оно вышло на новый рубеж. Такие фильмы, как «Комиссары» Н. Мащенко, «Захар Беркут» Л. Осыки,

«Семнадцатый трансатлантический»

«Долгая дорога в короткий день»



«Варькина земля», «Секретарь парткома» Н. Ильинского и О. Ленциуса, «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко, получившая Большой приз VII Московского международного кинофестиваля, привлекли внимание и симпатии зрителей.

Как говорилось на партийно-творческой конференции, недавно прошедшей на Студии имени Довженко, украинское кино отмечено ныне упорными творческими поисками.

В этом коллективе работают художники разных стилей, разных творческих почерков, они создают разнообразные по тематике и проблематике, по режиссерской манере, по жанру фильмы — от народной эпопеи до веселой комедии, от героико-романтической ленты до философской поэмы, от детектива до киноповести... И все это произведения подлинно национальные и подлинно интернациональные.

Сложный процесс — период смены поколений — у нас позади. С очевидностью преодолеваются трудности роста. Позади и существовавшие тенденции «подгонять» всех художников украинского кино под один стиль — скажем, под направление поэтического кино, притом узко, утилитарно понимаемое.

Однако мы не вправе благодушествовать и почивать на лаврах. Об этом свидетельствует и недавний тревожный факт — идейно-творческий провал фильма «Долгие проводы», поставленного на Одесской киностудии К. Муратовой.

С первых же кадров этого фильма мы попадаем в какой-то странный, хмурый, болезненный мир. Мать не понимает сына, сын не понимает матери. И вообще все персонажи фильма не понимают друг друга.

Ни одного светлого кадра, ни одного привлекательного лица. Люди не говорят, а бормочут, в глазах у всех — пустота и печаль. Свинцовая серость на улицах, свинцовая серость в душах.

И становится холодно от всей этой хмурой, безрадостной атмосферы и неуютно в маленьком затхлом мире всех этих морально опустошенных, социально индифферентных людей с их мелкими эгоистическими интересами. И исчезают естественные духовные связи между экраном и залом — необходимое условие взаимопонимания художника и зрителя...

Зритель не принял картину. И причина тому — в творческой позиции авторов фильма. Вместо того чтобы показать истинную правду жизни, то чистое золото правды, которое отвечает нашим идеалам и о котором говорил Довженко, авторы, как теперь всем видно, разменяли ее на «пятаки медных правд». Все это противоречит светлой, оптимистической традиции украинского национального кино.

В том, что такая картина была поставлена и вышла на экраны, виноваты не только руководители киностудии и украинской кинематографии.

Если бы мы в свое время к сценарию и к дальнейшей работе над ним режиссера подошли более принципиально, с позиций активной партийности, если бы глубоко проанализировали, как решается автором тема, тогда не пришлось бы общественности, когда фильм уже вышел в прокат, разбираться в ошибках, которые еще в сценарии запрограммировали провал — и идейный и художественный — «Долгих проводов».

Из этой печальной истории мы обязаны извлечь серьезный урок. Он заключается прежде всего в том, что игнорирование партийных принципов социалистического реализма никогда и никому не проходит даром, оно мстит за себя, с неизбежностью приводя к творческим провалам, к утрате доверия зрителей.

История «Долгих проводов» учит также, с каким глубоким знанием подлинной жизни, ее процессов и закономерностей, с каким острым партийным и художественным зрением следует браться за создание кинопроизведений на животрепещущие, боевые темы современности, которых так ждет зритель и к работе над которыми призывает нас партия.

А нужно сказать — и это нас обнадеживает! — что в последнее время все больше кинематографистов Украины — представителей всех творческих поколений — обращается к темам современности: к жизни и труду

рабочего класса, колхозного крестьянства, ученых, инженерной интеллигенции.

И тут я хочу выразить убеждение, что именно на этом пути украинский кинематограф обретет новую зрелость, достигнет новых глубин интернационализма, умножая и обогащая свои собственные, присущие именно ему, черты, те черты, которые неповторимым богатством ложатся в копилку достижений всего нашего советского искусства.

Ибо процессы интернационализации, сближения, взаимодействия социалистических наций на нынешнем этапе нашего развития выражаются прежде всего в единых для всех союзных республик глубоких политических, социально-экономических, социально-психологических процессах, которые происходят в условиях научно-технической революции и развития экономической реформы и на которые накладывают отпечаток особенности каждой республики, связанные со своеобразием ее нынешней жизни, традиций, обычаев.

Эти процессы сложны, порой противоречивы, они по мере развития нашего социалистического общества рождают все новые проблемы и коллизии. И искусство и литература, которые, так же как общественные и точные науки, являются средствами познания жизни общества, обязаны присущими им методами исследовать новые, небывалые жизненные явления, формирование новых человеческих характеров, человеческие взаимоотношения во всех сферах бытия.

Украинский кинематограф имеет замечательные традиции создания ярких национальных, народных характеров. И думаю, что мы, его мастера, сумеем показать новые грани народного характера, несказанно обогащенного теми общесоветскими чертами, которые были в нем выкованы в совместной со всеми братскими народами борьбе, в общем труде.

В свое время Александр Петрович Довженко говорил:

«Мне кажется, что действительно наш советский кинематограф отличается от всего прочего мирового кинематографа тем, что в основе его лежат цели, которыми живет наше государство, наша Коммунистическая партия, Коммунистические партии всего мира, вся передовая часть человечества. Это верная служба дальнему, стремление к высокой цели, общей цели.

Надо нам призадуматься над тем, чтобы мысли наших великих учителей, всего огромного актива мужественных передовых людей науки, искусства, инженерии, техники,— чтобы все это было не повторено нами, как иллюстрации мероприятий, осуществленных в каком-то году, а выражено поэтически, на большом дыхании, и выражено по-новому...»

Пусть же эти слова великого художника будут нашей путеводной звездой!

Творя на таком уровне, прилагая к своей работе такие мерки, мы, советские кинематографисты, сможем внести свою весомую лепту в дальнейшее упрочение интернационалистических корней нашего социалистического общества. Ибо, как указывает Постановление ЦК партии, «крепнущее единство и нерушимая дружба советских народов — залог грядущих побед в строительстве коммунизма».

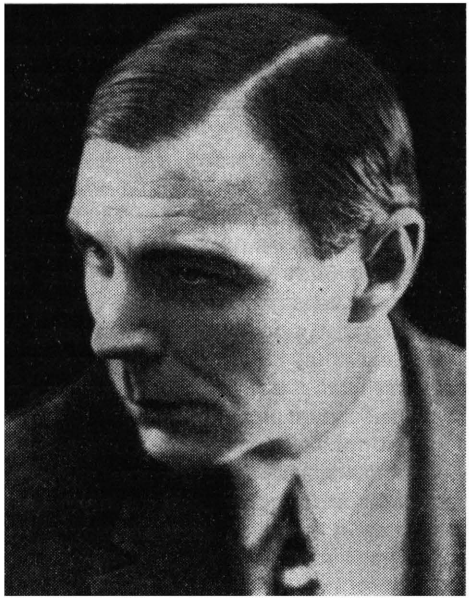
Киев

Первенец белорусского кино

И. Резник

Трест «Белгоскино» был организован в декабре 1924 года. Уже появилось несколько научно-популярных и документальных лент, но создание первого своего художественного фильма казалось тогда еще отдаленной мечтой: трест был, но не было производственной базы, творческих кадров, средств.

В печати все чаще появлялись довольно резкие статьи и письма читателей с предложениями, с требованиями — создать первую белорусскую игровую кинокартину. Вот характерный газетный заголовок: «Когда ж,



Ю. В. Тарич. 1926

наконец, у нас будет белорусская кинофильма?» («Савецкая Беларусь», 25 февраля 1926 года).

Заведующий трестом «Белгоскино» А И. Галкин, отвечая на этот категорический вопрос, объяснял нетерпеливому читателю, что нельзя начинать съемку без копейки оборотного капитала, что торопливость в столь ответственном деле — плохой помощник, что первый фильм — это не первый блин.

«Необходимо вокруг этого дела возбудить общественную мысль рабочих и крестьян,— писал руководитель еще не существовавшей пока белорусской кинематографии.— Этим, в первую очередь, должна заняться наша пресса».

Но общественная мысль и так была возбуждена. И статья Галкина только подлила масла в огонь.

А 6 июля 1926 года республиканские газеты уже известили, что заведующий «Белгоскино» договорился в Москве с режиссером и киноартистами о съемках фильма «Свинопас» (окончательное название — «Лесная быль»), для чего в Минск 15 июля прибудет экспедиция из 20 человек.

Режиссером первой белорусской киноленты суждено было стать Юрию Викторовичу Таричу, человеку необычайно колоритному, с интересной и непростой судьбой.

Он родился в 1885 году в Полоцке. Был студентом юридического факультета Московского университета. Затем участвовал в русско-японской войне (оттуда посылал корреспонденции в газету «Варшавский дневник»). Потом — член военно-революционной организации РСДРП. Узник царской тюрьмы. Ссыльный. Там, в сибирской ссылке, и началась его творческая биография. В театрах Тобольска, Читы, Хабаровска, Тамбова он играл Хлестакова, Молчалина, Астрова, Яго, Лаэрта. Как драматург он дебютировал в 1910 году пьесой «Изгнанники», как сценарист — в 1915 году, как киноактер — в 1919-м. В 1926 году поставил с Л. М. Леонидовым в роли Ивана Грозного свой лучший фильм «Крылья холопа». С 1920 по 1925 год Ю. Тарич руководил театральной секцией клуба имени Я. М. Свердлова в Кремле. День 28 февраля 1924 года — самый значительный в его актерской биографии. В спектакле «Гибель самодержавия», шедшем в этот день на сцене клуба, он выступил в роли В. И. Ленина.

...Наконец, вся съемочная группа в Минске. Тарич с оператором Давидом Шлюглейтом в тот же день выехал за город подыскивать подходящую натуру, ассистенты Иван Пырьев и Владимир Корш-Саблин вели переговоры с объединенной военной школой в Минске об участии курсантов в фильме. Актеры разъехались заказывать себе костюмы...

Исполнителю роли ксендза Жабинского, известному театральному актеру Павлу Степановичу Рожицкому, режиссер посоветовал зайти в костел — проконсультироваться относительно костюма и деталей обрядов. Дождавшись, пока окончится служба, актер подчеркнуто вежливо обратился к ксендзу и изложил ему суть дела. Но когда до величественного старца дошел смысл просьбы, лицо его начало багроветь...

У деревянного одноэтажного домика под номером 4 по улице Революционной, где тогда располагался весь трест «Белгоскино», остановились подводы с киноаппаратурой. На крыльцо выскочил А. И. Галкин и, увидев во дворе на лавке крестьян в свитках и лаптях, важно потягивавших за неторопливой беседой самокрутки, накинулся на них: «Не видите, что подводы разгружать надо? Расселись тут... Может, вам и заработать лень?»

С лавки крестьяне начали подниматься по очереди, скидывали фуражки, кланялись и с довольными усмешками представлялись: исполнитель роли Левона артист Отрадин, отца Гельки — артист Макаров...

Первый руководитель белорусской кинематографии никогда нигде не пасовал. А тут на мгновение растерялся, пробормотал извинение, затем вновь начал вглядываться в веселые, давно не бритые лица, в самые что ни на есть естественные бороды. Наконец чертыхнулся и скрылся за дверями своего кабинета. Те, кто был в тот момент во дворе, расслышали его звучный голос уже оттуда: «Что же это такое Тарич делает: мужиков каких-то набрал!»

30 июля в «Звязде» появилось набранное крупным шрифтом извещение: «Белгоскино» доводит до сведения, что приступлено к постановке первой белорусской фильмы по повести М. Чарота. С 26 июля натурные съемки производятся в совхозе «Прилуки».

Бывший бригадир совхоза и по совместительству киноартист (роль партизана на баррикаде) Н. Ф. Мельниченок свидетельствует: «Снимали обычно целый день — только бы солнце светило».

Начинали в шестом часу утра. К крыльцу дома подъезжала параконная крестьянская подвода, на которую грузилась киноаппаратура. Телега двигалась с места, а вся группа шла рядом.

Попробуем восстановить один день съемок— воскресенье 15 августа 1926 года.

В тот день в Подгаи собирались крестьяне — результат работы, которую провел актер Павел Рожицкий. В течение нескольких вечеров он по поручению режиссера объезжал верхом соседние деревни, беседовал с жителями о важности участия в съемках первого белорусского фильма. Кроме того, в каждом селе Павел Степанович расклеивал отпечатанное в типографии объявление, текст которого составил Ю. В. Тарич. Объявление, к счастью, сохранил актер и ассистент оператора Мстислав Котельников: «В совхозе «Прилуки» состоятся большие кино-съемки к картине «Гришка-свинопас», в которых

В перерыве между съемками. Слева направо (сидят на первом плане): фотограф Н. Соловейчик, оператор Д. Шлюглейт, актер М. Котельников, ассистент режиссера В. Корш-Саблин, Ю. В. Тарич, актеры С. Борисов и Л. Ефимов. Стоят: в центре — актер Л. Данилов, справа — ассистент режиссера И. Пырьев

Съемочная группа с руководителями Белорусской республики. Во втором ряду слева направо: председатель ЦИК БССР А. Г. Червяков, заведующий агитпропотделом ЦК ВКП(б) В. Г. Кнорин, председатель СНК БССР И. А. Адамович, кинорежиссер Ю. В. Тарич

необходимо участие 1000 человек крестьян и крестьянок различного возраста (желательно стариков). Белорусское государственное кино просит всех крестьян вашей деревни собраться у вашего места схода к... часам утра, откуда вы пойдете с колонной музыки до совхоза «Прилуки»... Товарищи крестьяне! Просим вас всех принять самое горячее участие в создании первой национальной крестьянской белорусской кинофильмы и прийти в совхоз «Прилуки» всей вашей деревней. Экспедиция».

Утро 15 августа Ю. В. Тарич начал с объяснения: надо построить баррикаду и вместе с партизанским разведчиком Гришкой оборонять ее.

Народный артист СССР Владимир Корш-Саблин вспоминает: «Многие прилуцкие крестьяне были участниками партизанских боев. По просьбе Тарича они водили нас на места своих бывших засад. Там мы потом и снимали. Крестьяне горячо спорили с режиссером, не мирились, если допускалось какое-то отступление от правды. Надо сказать, что Юрий Викторович внимательно слушал своих консультантов...»

А теперь слово крестьянам-киноактерам, которых удалось отыскать в деревне Подгаи. Теперь им за семьдесят...

Семен и Михаил Кресик: «Винтовки нам роздали, как тогда, в двадцатом, и залегли мы за баррикаду. Разница была только та, что патроны холостые».

Павел Красовский: «Тарич так душевно объяснял нам, такие приводил воспоминания, что слезы наворачивались».

Снимается сцена на баррикаде. Все идет ладно, и вдруг началась паника, ибо в деревню ворвались... легионеры. В этот день на съемках побывал известный белорусский репортер Ефим Садовский. Через несколько дней в газете «Савецкая Беларусь» появился его репортаж. Вот отрывок из него:

«Это не белополяки, это красноармейцы, вот только что они сбросили свою запыленную с дороги одежду, чтобы стать легионерами. Паника стихает. Кто-то из крестьян нашел своего знакомого среди «белополяков»:

— Алеська, как же ты против меня?!

— Кино, брат, ничего не поделаешь.

Спряталось солнце. Наплыли густые тучи. Кончился рабочий день... По-братски распрощались известные московские киноартисты с только что начинающими — белорусскими крестьянами».

Киноактер Степан Борисов вспоминает: «Никак не могу забыть, как мы возвращались со съемок. Обычно впереди верхом ехали

Тарич, Пырьев, Корш-Саблин, мы, актеры, еще в гриме, а за нами растянулся пестрый кавалерийский эскадрон — бойцы в форме двух вражеских армий. Революционную песню сменяет строевая. Мы подтягиваем. И так хорошо, светло у всех на душе...»

После короткого отдыха разрабатывался план работы на следующий день и начинались репетиции. По их окончании для крестьян и съемочной группы демонстрировалась новая кинокартина (таким образом, вербовались новые статисты для массовых сцен). Если позволяла погода, силами съемочной группы на лугу давался импровизированный концерт. Затем в сопровождении воинского оркестра тут же на лугу начинались танцы...

Не раз Прилуки и Подгаи навещали председатель ЦИК БССР А. Г. Червяков, председатель СНК республики И. А. Адамович, заведующий агитпропотделом ЦК ВКП(б) В. Г. Кнорин (в 1919—1922 годах секретарь ЦБ КП(б)Б, С 1927 года — секретарь ЦК КП(б)Б). Более того, Таричу удалось убедить их сняться в сцене, которая представляла комнату гостиницы, где располагался первый белорусский ревком сразу после того, как Красная Армия освободила Минск в 1920 году. Червяков около карты советовался с партизанскими командирами (артисты И. Клюквин и М. Котельников). Адамович диктовал приказ адъютанту, а Кнорина срочно вызывали к телефону. Сниматься было нетрудно: они ведь играли самих себя в декорации, которая точно воспроизводила хорошо памятную им обстановку ревкома.

В конце сентября киноэкспедиция из Прилук вернулась в Минск, где были отсняты сцены освобождения города Красной Армией. А в столице уже появились рекламные афиши: «Скоро! Скоро! Смотрите белорусского Дугласа Фербенкса — Леонида Данилова в первой национальной фильме «Лесная быль»!»

Тарич подтрунивал: «Вот ты, Леня, и попал в Дугласы, уже и звездой сделался»

Леонид Александрович Данилов вспоминает: «Зрители, что часами стояли около нашей гостиницы, очень просили, чтобы я вы-

Плакат к фильму

«Лесная быль». Кадр из фильма. Слева: М. Котельников и И. Клюквин. В остальных ролях непрофессиональные актеры

шел к ним. Они почему-то были уверены, что я тот самый легендарный партизанский связной, который описан в популярной повести Чарота, и теперь вот согласился показать в фильме свои недавние приключения в годы гражданской войны. За мной по улицам ходили и извещали встречных: «Вон Гришка пошел, тот самый!»

Киноэкспедиция, чтобы завершить съемки в павильонах 3-й Госкинофабрики и смонтировать фильм, направилась в Москву. Предполагалось, что премьера «Лесной были» (старое название картины к этому моменту заменили) состоится в Минске в день празднования Октябрьской революции. Но работа затянулась.

...Все участники съемок, живущие в деревне Подгаи, припоминают, что в декабре 1926 года им прислали пригласительные билеты на премьеру в Минск. Перед просмотром выступал Тарич. В маленьком кинозале народу набилось много. Было шумно и потому плохо слышно. Но последние слова режиссера крестьяне запомнили: «Спасибо, что пришли. Большое спасибо, что помогли созданию фильмы»,

25 декабря 1926 года в Минске состоялось торжественное заседание по случаю открытия кинотеатра «Культура» и первого общественного просмотра «Лесной были». Вступительное слово сказала заведующая Главполитпросветом БССР Софья Шамардина: «Лесная быль»— достижение не только «Белгоскино», но и достижение чисто политического характера: факт создания этой фильмы подчеркивает, насколько правильно Советская власть и Коммунистическая партия подходят к разрешению национального вопроса».

Говорит А. И. Галкин: «Только при условиях существующего строя возможно было создать такую национальную культурную ценность».

Слово предоставляется писателю Чароту: «Крестьяне принимали участие в этой фильме потому, что они переживали все то, что в ней показано.

Ценно, что наши партийные, советские и профсоюзные организации очень внимательно отнеслись к работе над этой фильмой и оказывали всяческую помощь».

Последним выступал Ю. В. Тарич: «Свинопас» — особенная хроника, и зритель впервые увидит на экране белорусский фольклор, белорусского крестьянина, его быт... Перед зрителями пройдет жизнь Гришки, который из несмышленого мальчонки вырастает в сознательного партизана. Одной из основных задач по созданию «Свинопаса» было перейти от при-

«Лесная быль». Кадр из фильма. Гришка — Л. Данилов, Гелька — Т. Котельникова

ключений Гришки к истории вообще и потом вместе с окончанием истории героев окончить историю данного этапа. Правда, действительность и факты настолько выразительны, что нет необходимости их еще больше раскрашивать... Артисты со своей задачей справились. Они не выделялись из масс крестьян... Я не открываю ничего нового ни в смысле техники кино, ни в смысле кинематографического оформления. Эта фильма не будет похожа ни на какую другую: она полностью насыщена белорусской жизнью. К этой цели я и стремился. Этим же «Свинопас» будет ценен и для небелорусского зрителя».

Вскоре в «Белгоскино» начали приходить письма со всех концов республики. Вот одно из них, от жителей местечка Песочное Копыльского района: «Узнав, что есть кинокартина «Гришка-свинопас», очень просим, чтобы в ближайшее время ее посмотреть».

«Известия» в номере от 21 мая 1927 года писали: «Главное в «Лесной были» не в похождениях отдельных героев, а в показе массового крестьянского движения...» Рецензия в журнале «Жизнь искусства» от 31 мая того же года кончалась так: «В целом «Лесная быль» — это победа Юрия Тарича и «Белгоскино».

Вслед за «Лесной былью» начали появляться новые национальные художественные кинопроизведения: первый исторический фильм «Кастусь Калиновский» (режиссер В. Гардин), историко-революционный «Его превосходительство» (режиссер Г. Рошаль), первая комедия — «Джентльмен и петух» (режиссер В. Баллюзек), первый фильм на современную тему — «Песня весны», по повести народного поэта Белоруссии Якуба Коласа «На просторах жизни» (режиссер В. Гардин) и т. д.

...Первую белорусскую художественную киноленту часто показывают на семинарах в Минском доме кино.

На одном из них присутствовали актеры Галина Кравченко и Леонид Данилов. Вглядываясь в безмолвные кадры фильма, они, как могли, озвучивали их, комментировали, называли имена актеров, что появлялись на экране, и, волнуясь, не всегда узнавали сами себя...

Минск

искусство КИНО искусство

новые фильмы

«Крутые дороги космоса»
«Ждем тебя, парень!»
«Жил певчий дрозд»
«Украли старого Тоомаса»
«Синие зайцы»

Дорогам этим нет конца

Владимир Шаталов,
летчик-космонавт СССР, дважды Герой Советского Союза

«Крутые дороги космоса». Автор сценария Е. Рябчиков. Режиссер Н. Макаров. Операторы Б. Смирнов, Г. Анохин. Художник П. Смирнов. Звукооператор Н. Аипов. Съемки в космосе выполнены летчиками-космонавтами СССР Г. Добровольским, В. Пацаевым, В. Волковым. «Центрнаучфильм», 1972.

Документальное кино подобно машине времени может обратить нас в прошлое. Медленно гаснет свет в зале, словно затемняя день сегодняшний, и я снова там, на космодроме Байконур 6 июня 1971 года.

Какое было утро! Небо, голубое до белизны, и яркое солнце, которое с каждой минутой поднималось все выше и выше, будто взбиралось по ажурным переплетам ферм, обступившим иглу ракеты. Как радовались кинематографисты такому утру: последние два старта «Союза-9» и «Союза-10» совершались ночью. А сейчас никакого дополнительного освещения не требовалось.

В минуты перед стартом мы не замечаем журналистов. Их проблемы кажутся нам второстепенными. А вот сейчас, в темноте зрительного зала, глядя на экран, понимаешь всю значительность их труда, бесценность оставленных ими строчек и кинокадров.

Мы провожаем наших друзей — Георгия Добровольского, Владислава Волкова, Виктора Пацаева на работу. На трудную работу человека в космосе. Там, в черно-звездном пространстве ждет их орбитальная станция «Салют». И все, что было до этого дня— с первого шага по космическому пути до нашего полета на «Союзе-10», — все это стало теперь подготовкой к качественно новому этапу освоения Вселенной.

Вот они, наши друзья, соратники по профессии, спокойно и весело выходят из голубого автобуса и направляются к ракете. На самом ее верху — транспортный корабль «Союз-11». Рапорт Георгия Добровольского, последние объятия, последние напутствия. Ни торжественных речей, ни оркестров. Люди улетают на работу. Один за другим входят космонавты в лифт, и дверь закрывается за ними.

Я смотрю эти кадры и думаю: в кино можно сделать все. Можно остановить кадр, можно прокрутить ленту назад и «открыть» дверь лифта, увезти ребят с космодрома...

Но этот фильм, как слепок с жизни. А в жизни было так: «Пуск!.. Зажигание!.. Предварительная!.. Двигатели!.. Промежуточная!.. Главная!.. Подъем!..»

Пламя опалило бетон, ракета рванулась

ввысь, и какую-то секунду над степью сияли два солнца.

То, о чем я сейчас рассказываю,— срединные кадры из нового фильма «Крутые дороги космоса». Я не знаю, как задумывали в свое время, когда лишь готовился полет, этот фильм его авторы—сценарист Евгений Рябчиков и режиссер Николай Макаров. Возможно, именно с таких, всегда впечатляющих мгновений старта хотели они начать новый кинорассказ о человеческих стремлениях на звездном пути. Но жизнь переписала сценарий.

Этот фильм начинается со щемящих душу кинокадров похорон Георгия Добровольского, Владислава Волкова и Виктора Пацаева на Красной площади.

Говорят, время — лучший лекарь. Говорят, оно притупляет боль утраты, горечь потерь. Но вот я смотрю на экран и снова боль в сердце, и снова, как год назад, не могу я никак заставить себя поверить в то, что никогда больше не увижу бесконечно близких мне людей — озорного одессита Добровольского, доброго, щедрого умом и сердцем Волкова, до невозможности скромного Пацаева.

Мне представляется важнейшим достоинством этого фильма то, что он каждого заставляет обратиться к собственной памяти сердца. У каждого человека встречаются на пути крутые дороги. Они не обязательно лежат в космосе, на земле их тоже достаточно. Фильм дает нравственный стимул, рождает потребность соотнести собственные поступки с жизнью героев. Это ли не великое предназначение искусства?

А у меня лично он вызвал в памяти светлые образы моих друзей. Память дописывала эпизоды, которые не вошли в фильм. Я смотрю на экран и вновь вспоминаю дни, месяцы, годы, проведенные с ними в совместной работе.

Раньше всех я познакомился с Георгием Добровольским. В госпитальную палату, куда поместили меня и еще нескольких летчиков, проходивших отбор в отряд космонавтов, вошел широкоплечий блондин и, улыбнувшись, представился: «Жора из Одессы». Так мы познакомились. А потом, уже в отряде, увидел я, что за внешней веселостью, иронич ностью, какой-то одесской забубенностью скрывается такой цельный, такой крепкий характер, что просто диву даешься. В течение нескольких лет я наблюдал Георгия на теоретических занятиях, на аэродроме, во время парашютных прыжков. И всюду отличали его удивительные упорство, настойчивость, смелость. А как умел он ждать. Стартовали новые корабли, улетали на них другие, а он терпеливо ждал своего звездного часа. И каждый день готовился к нему.

На космодроме накануне старта кто-то из журналистов спросил Добровольского: «В чем, по-вашему, смысл жизни?» Георгий помедлил и сказал: «Для меня — в космосе». И не было в этих словах ни малейшего намека на высокопарность Для него смысл жизни действительно заключался в космосе. И еще он тогда добавил: «...в самой жизни».

Каждый из трех героев заслуживает большого полнометражного фильма. И какие бы это были фильмы! Но и в «Крутых дорогах космоса» угадываются, проступают черты характеров героев, пусть лишь намеченные, но зримые.

Владислав Волков. Он был опытнее своих товарищей, летел во второй раз. Я всегда поражался и завидовал его способности смотреть на мир глазами ребенка. Он всему удивлялся, всему радовался. Наверное, именно таким и должен быть настоящий ученый. Ведь любая наука начинается с детского вопроса «почему?». Сколько этих «почему» слышали мы, когда все вместе обживали «Салют» на Земле. И как часто после этих «почему» конструкторы вносили поправки и изменения в свое детище.

Виктора Пацаева я знал меньше других. Сдержанный, немногословный, он пришел в отряд за два года до полета. Пришел, до конца осознав тот факт, что просто не может не полететь в космос. Не романтика, не слава влекли его А трезвость конструктора. Однажды он понял: его земная работа требует полета. А уж если Виктор в чем-то убеждался, то шел до конца. За два года этот внешне совсем не атлетического сложения человек пол-

ностью подготовился к труднейшему испытанию космосом. Он был чрезвычайно щедр. И я всегда ценил те редкие часы бесед, что выпадали нам, потому что его эрудиция в области космонавтики была необычайной. Помню, еще несколько лет назад, когда только намечалась дальнейшая программа освоения космического пространства, Виктор сказал: «Думаю, что создание орбитальных долговременных станций станет основным направлением космонавтики на ближайшие годы». Он оказался прав.

Мне представляется, что в разработке космической темы в кино одной из важнейших задач является «совмещение» двух— человеческого и технического — ее аспектов. Наиболее интересен рассказ о научных открытиях, когда мы видим, как они рождались, видим, что это плод человеческого разума. Прежде всего интересен в фильме «Крутые дороги космоса» именно такой подход к теме.

После первых космических лет ученые пришли к выводу, что для планомерного, детального и глубокого изучения Вселенной нужны орбитальные пилотируемые научные станции. Станции с большим набором аппаратуры и приборов, с максимальным комфортом для экипажей. Причем исследование самого пространства — важная, но далеко не единственная область их применения. Они могут стать незаменимыми помощниками в деятельности человека на самой Земле. С их помощью можно решать важнейшие народнохозяйственные задачи.

А когда случилось трагическое, необходимо стало объяснить людям, что жизни героев космоса были отданы людям, человечеству. Их подвиг не только продемонстрировал нравственную красоту, силу человеческого духа, он был продиктован желанием сделать нашу жизнь лучше. И авторы фильма стремятся показать величественные перспективы, которые открывает космоведение перед обществом. Судите сами. Каждый год сотни советских сейнеров и траулеров выходят в моря и океаны на лов рыбы. Современная методика поиска, локаторы, самолеты и вертолеты помогают им. И тем не менее суда вынуждены делать десятки тысяч миль холостого пробега. Миллионы рублей тонут в пенистом следе за кормой. Теперь представьте себе орбитальную станцию, которая за сутки семнадцать раз облетает мировой океан. Пользуясь специальной аппаратурой, можно составить подробнейшую карту температурных рубежей воды и точно подсказать, где в эти минуты могут находиться косяки рыбы. Конечно, я излагаю всего лишь схему этого процесса, но сама идея не может не заинтересовать кинозрителей.

А землеведение... Известно, что почва на нашей планете все время в движении. С орбитальной станции можно определить огромные, подверженные эррозии районы, опять-таки составить карту этих районов и помочь земледельцам определить, где и сколько удобрений нужно внести в почву, составить прогноз урожая, определить районы распространения сельскохозяйственных вредителей полей, садов.

Тысячи геологов каждую весну уходят за сотни километров в тайгу, пустыню, тундру на поиски подземных сокровищ. Ударными волнами взрывов прощупывают они недра. Благодарный, но какой тяжелый и неэкономичный по существу труд.

Наука научилась уже прогнозировать возможные районы залегания полезных ископаемых. Пока это только первые шаги. Для большей достоверности прогнозов нужны самые разнообразные сведения, учет большого числа всевозможных факторов. Дополнение их сведениями, полученными в результате исследований поверхности Земли с помощью специальной аппаратуры, расположенной на борту орбитальной станции, позволит еще точнее предсказать районы, куда следует направлять экспедиции геологов. В перспективе это позволит значительно сократить время ввода в строй действующих новых мощных кладовых подземных богатств.

Наконец, прогнозирование погоды. Уже сегодня спутники Земли в какой-то степени помогают предсказывать ее. Когда же ученые до конца поймут взаимосвязи между взрывами на солнце и состоянием нашей земной атмосферы — точный прогноз с орбиталь-

ной станции станет самой обыденной вещью. Для этих целей стартовал «Салют». К сожалению, в фильме соотнесенность, связь между полетом и его народнохозяйственными задачами можно было показать ярче и убедительнее. Эта задача еще стоит на повестке дня кинематографистов.

Картина «Крутые дороги космоса» — это рассказ о людях, посвятивших всю свою жизнь делу освоения космического пространства, фильм-памятник подвигу моих товарищей. Но на экране не реквием, а фильм-рапорт, фильм-документ, рассказывающий об одном из этапов нашей работы, о создании первого в мире «форпоста науки в звездном океане», как говорил Константин Эдуардович Циолковский. И чем дальше я смотрел фильм, тем больше убеждался в правильности избранного авторами способа рассказа о том, как создавался, собирался и строился «Салют».

Спокойно, просто, порой нарочито суховато они повествуют о каждодневном труде сотен людей — ученых, инженеров, техников, космонавтов, о том, как рождается человеческая мысль, как шаг за шагом она получает реальное воплощение. Мы видим на экране весь процесс — от сборки «Салюта» и «обживания» его на земле до запуска в космос и научных исследований на орбите. Камера фиксирует десятки опытов, тренировок, экспериментов, показывает, сколько труда и сил требуется для того, чтобы люди могли жить и работать в космосе.

Перед создателями каждого следующего фильма стоит трудная задача — не повториться, а рассказать что-то новое, еще неизвестное. И в то же время дать законченную картину определенного этапа освоения космоса, ибо новый фильм — не просто очередная серия в космической кинолетописи, а самостоятельное произведение.

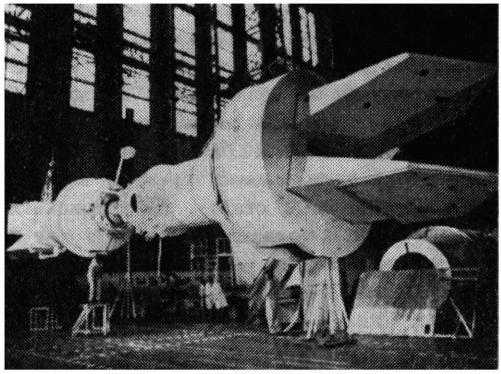
Думаю, что авторы «Крутых дорог космоса» с этой задачей в немалой степени справились. Они выступают и как популяризаторы создания сложнейшей техники и как интересные рассказчики, умеющие ухватить суть и донести ее до зрителя.

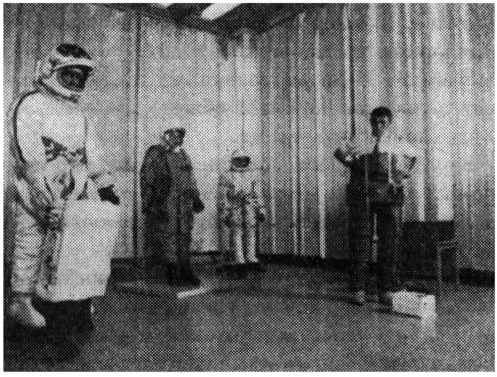
Одним из основных достоинств фильма является то, что в нем полет в космос показан не только взглядом космонавтов, но и с точки зрения тех, кто остается на земле, без кого этот полет был бы невозможен. Казалось бы, мне, человеку, трижды побывавшему на околоземной орбите, должны быть хорошо известны особенности космической техники, весь процесс подготовки к старту. Но, признаюсь, и меня увлек и поразил рассказ о труде людей, причастных к освоению космического пространства. Ибо авторы фильма в течение короткого кинематографического времени показывают огромную, чрезвычайно сложную и тонкую работу.

На экране — гигантский цех, в котором идет сборка станции «Салют»: камера отъезжает, демонстрируя масштабы и этого цеха и самой станции. И тотчас же — крупным планом руки работницы, которая пинцетом держит микроскопическую детальку. Этот монтажный «стык» делает зримой «общность», совокупность усилий многих сотен людей, подчиненных одной задаче, преданных одному делу. Мы видим, как трудятся ученые, инженеры и техники самых различных специальностей: химики, ведущие исследования по использованию микроорганизмов в замкнутом цикле жизнедеятельности, готовящие пищу для космонавтов, медики, занимающиеся изучением влияния длительной невесомости на человеческий организм, как инженеры испытывают приборы на вибростендах, как проводятся эксперименты по перегрузке, проверяются различные аппараты в условиях меняющихся газов, температур, излучений. И из разрозненных кадров возникает целостная картина общего кропотливого и вдохновенного труда.

«Крутые дороги космоса» — научно-популярный фильм. Естественно, что технике, различным новинкам авторы уделяют особое внимание.

Так, например, тщательно прослежено, как отрабатывалась чрезвычайно важная и трудная операция стыковки и расстыковки космических аппаратов. Зрители видят первую стыковку спутников «Космос-186» и «Космос-188», видят, как производилась руч-





«Крутые дороги космоса»

ная стыковка кораблей «Союз-4» и «Союз-5», как затем была выполнена стыковка корабля «Союз-10», на котором я летел вместе с Алексеем Елисеевым и Николаем Рукавишниковым, со станцией «Салют», как вслед за нами ту же операцию проделали Добровольский, Волков и Пацаев на корабле «Союз-11», как был выполнен переход из корабля на борт орбитальной станции.

Думается, что такая последовательность очень интересна, ибо она не просто дает возможность познакомиться с прогрессом в одной из областей космической техники, но и показывает все ступеньки, по которым человек идет в космос.

И в то же время фильм — не бесстрастное научное повествование. С самого начала — с незабываемых похорон Г. Добровольского, В. Волкова и В. Пацаева на Красной площади — он напоминает нам о том, что великие достижения науки, путь познания звездного океана, освоения и покорения космоса немыслим без подвигов! И лучшим эпиграфом к фильму становятся слова Юрия Гагарина: «Ничто не дается людям даром. Ни одна победа над природой не была бескровной. Мы начали узнавать околоземной мир. А разве земные наши открытия не оплачены жизнями замечательнейших людей, героев разных стран, отважных сынов человечества?»

Георгий Добровольский, Владислав Волков, Виктор Пацаев. Они были моими товарищами, моими боевыми друзьями. Мы шли вместе к общей великой цели. Грустно сознавать, что их нет. И мы свято чтим память героев. Но не только скорбь владеет нашими сердцами. Гордясь их подвигом, тем, что они сделали для Родины, мы полны решимости продолжать их дело, полезное для нашего народа, дело всего человечества. О нашем общем деле, за которое трое отважных исследователей космоса отдали жизнь и которому мы все готовы служить до последнего вздоха, и повествует фильм.

«Крутые дороги космоса» — не первая лента об освоении околоземного пространства. С того исторического дня, с 4 октября 1957 года, когда был запущен первый искусственный

спутник Земли, зоркий глаз кинокамеры внимательно следит за проникновением человека в тайны Вселенной. За последние годы создано немало произведений, вошедших в космическую кинолетопись. Свою лепту в их создание вносят не только профессиональные кинематографисты, присутствующие на стартах космических кораблей, но и сами космонавты. Камера в их руках — еще один точный прибор для исследований. Готовясь к полетам, мы обязательно изучаем профессию кинооператора. На тренировках, во время парашютных прыжков, в полетах на самолетах мы, как правило, неразлучны с фотоаппаратом и кинокамерой. Различные эксперименты, физические явления, собственное состояние, визуальные наблюдения — все это фиксируется на кинопленке. Космонавтами отсняты сотни километров пленки.

Хотя я сам трижды побывал в космосе и видел многократно снимки, сделанные с бортов космических кораблей, кадры, которые показывают нашу Землю из космоса, каждый раз завораживают. В фильм включена пленка, отснятая Г. Добровольским, В. Волковым и В. Пацаевым. Нельзя не отдать должное их операторскому мастерству: как-то по-своему увидели они сверху планету. Эти кадры, так же как и кадры полета станции «Салют», сделанные с борта «Союза-11», смотрятся с огромным интересом. Но значение их не только в высоких профессиональных качествах.

Поразительное ощущение оставляют эти кадры. Их невозможно анализировать по тем же законам, которым подвластна остальная часть картины. Невозможно не привнести в анализ этого фрагмента высочайшее эмоциональное начало. Оно не может не присутствовать у зрителей, обязательно для критика, вообще для человека, взявшегося поделиться своими мыслями о картине «Крутые дороги космоса». И это, мне представляется, не скажется на объективности оценки фильма. Я не киновед, но рискну предположить, что душевная предвзятость предусмотрена в критериях оценки такого рода документального материала. Ведь человек — не бездушный компьютер, он видит в кинокадрах, снятых нашими товарищами в космосе, не только и не столько достоинства или, наоборот, просчеты в композиции кадра, в выборе точек съемки, в освещении. Он не может не чувствовать, что прикоснулся к документу истории, к драгоценному опыту человечества, к вечности, если хотите. Ведь эта пленка останется в архивах свидетельством подвига нашего поколения. Огромная заслуга авторов фильма заключается в том, что они так построили свое повествование на экране, что, являясь составной частью картины, этот фрагмент стал как бы памятником героям космоса.

После просмотров фильмов о космических полетах и вообще знакомясь с документальными лентами, я часто задаю себе вопрос: «Почему в темноте зрительного зала мы с таким пристальным вниманием вглядываемся в картины жизни, которые повседневно проходят у нас перед глазами?» И не только касающиеся непосредственно нас или нашего дела — это еще можно объяснить. Поразительно ведь: репортаж, снятый на улицах Москвы, на улицах, по которым ты ходишь, и которые знакомы тебе, кажется, до мельчайших подробностей, смотрится со жгучим интересом. Рамка экрана как бы концентрирует внимание. Кинодокументалист помогает увидеть в обыденном характерное, значительное. Если продолжить истолкование моего примера, то можно сказать, что кинематограф показывает не только улицу и прохожих, а современный город, человека нашего века. Поразительна обобщающая сила экрана.

В «Крутые дороги космоса» вошел эпизод, когда моим друзьям и мне доводится принимать американских ученых, занимающихся космическими исследованиями. На первый взгляд это репортаж, зарисовка, но в свете подписанного недавно во время визита в Москву американского президента Р. Никсона соглашения между СССР и США о сотрудничестве в исследовании и использовании космического пространства в мирных целях, о проведении работ, которые позволят уже в 1975 году осуществить совместный эксперимент по стыковке пилотируемых советских и американских кораблей, эти кадры приобре-

тают значение наглядной иллюстрации к намеченной программе, которая так важна для всей планеты.

...Космическое кино. Мы уже давно привыкли к нему, давно внимательно следим за ним, ибо каждый кадр этих лент — зримая строка удивительной книги о том, как во второй половине двадцатого века люди дерзнули отправиться к звездам.

Каждый фильм о космосе нужен не только современникам, но и людям завтрашнего дня. Грядущие поколения, которым предстоит отправиться к иным звездным системам, по этим фильмам узнают, как их далекие предшественники делали первые шаги во Вселенную.

Документальное кино подобно порой машине времени, обращенной в прошлое. Героическое прошлое. «Крутые дороги космоса» — так назвали авторы свой фильм. Да, крутые. Очень крутые. Но им все равно нет конца, потому что нет конца на пути стремления человека к познанию.

Вступление в жизнь

Л. Гуревич

«Ждем тебя, парень!». Сценарий А. Михалкова-Кончаловского и Э. Тропинина по мотивам повести С. Волгина «Пора юности». Режиссер Р. Батыров. Оператор Т. Эфтимовский. Художник Б. Назаров. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Е. Шацкий. «Узбекфильм», 1972.

Вышло так, что, будучи в Ташкенте, я случайно попал на перезапись одной из частей картины «Ждем тебя, парень!». И — «заболел»... Мне захотелось посмотреть еще часть, и еще, а потом уже — дождаться, пока не будет готов весь фильм. Великое дело во всяком кино — начало, а это начиналось так непринужденно и лихо, что допекал вопрос — а дальше-то как будет?..

Так она и развивалась дальше, эта лента — легко и весело. Ее интонация была интонацией светлого утра в городе, освеженном поливальными машинами, когда еще пусты первые автобусы, еще не запылились первые цветы на рынке, и мелодия утренней зарядки, подхваченная оркестром, бодрит и зовет за собой: вдоль, мимо знакомых палисадников, знакомых собак, мимо только что проснувшихся милых соседей: «Здравствуйте! Здравствуйте!» И день свеж, и настроение светлое, и в потоке у проходной — «привет, как жив?..» — свои люди, близкие и надежные.

На этот лад сразу же настраивал картину ее главный герой, Тимур Гулямов, восемнадцатилетний сварщик на большом заводе в городе-новостройке. Его улыбка, застенчивая и открытая одновременно, обнаруживала мягкий и не устоявшийся еще склад души. Но начальное впечатление и укреплялось в дальнейшем и обогащалось, усложнялось. Тимур рос вместе с картиной. И соответственно рос интерес и к нему и к картине.

А пока, чуть свет, едва прожевав оставленный заботливой мамой завтрак, он бежал на утренний базар за... цветами. Потом тайком подкладывал купленную розу на стол старика парикмахера — чтобы получить удовольствие от того, как старик будет демонстрировать розу своей прелестной клиентке. Теперь можно было и на завод. Но на этот раз с необычным грузом: в бумажном мешке Тимура шевелился красавец петух. Очень уж просил за него на базаре мальчик, спасая пернатого друга от печальной участи угодить в суп.

А день разгорался — жаркий и веселый, шипел дверями автобус, впуская новых пассажиров, город, белый и нарядный, бежал за окнами. Как это точно сказано поэтом: «А счастье катится, как обруч золотой!..»

Утренняя, солнечная атмосфера фильма захватывала и, пользуясь жаргоном его героев, «с полоборота» втягивала в конфликт.

Сварщика Тимура Гулямова с утра вызвали в конторку мастера Кулдашева. Ничего особо срочного, просто мастер, как член завкома, позаботился об отпуске молодого рабочего — припас ему путевку в дом отдыха. От Тимура тоже ничего особенного не требуется: сегодня профсоюзное перевыборное собрание, так вот, наверное, Тимур не отка-

жется поддержать кандидатуру мастера и, так сказать, повести молодежь за собой. Что, он не хочет сделок?! Чудак-человек, удивлялся мастер, какие сделки? Он-то ведь любит Тимура. Любит, как отец. Вон, погляди, целую корзину брака за неделю нагнал сварщик Гулямов, а мастер скрыл брак, не пожелал поднимать шума.

Увы, кажется, Тимур и впрямь не помнил добра. Он наивен, наш Тимур, но не такой уж он тюфяк. Во всяком случае, теперь он уже не «смоется» с собрания в бассейн, как подбивают его друзья Петька и Люся, тоже работающие на заводе. Его «заело». Он вообще «заводной»... Поспорил вчера с Петькой, что влезет на стрелу башенного крана, и влез, да еще не один, а с петухом, который на весь завод орал с крана так, что Петьке пришлось снимать его под хохот рабочих.

Итак, Тимур, раскусив Кулдашева, завелся «с полоборота». Но пока фильм все еще продолжает разбег в русле жанрово-комедийной истории. Уже Тимур переругался с Люськой из-за собрания, уже выслушал привычные предостерегающие «афоризмы»: «ну, и чеши!» и «еще неизвестно, кто к кому привязался!» (заметим, что сыгран этот «конфликт» столь же забавно, сколь и достоверно). И хочется еще музыки, еще улыбок, а на экране — трибуна, на трибуне — скучный оратор... Собрание...

●

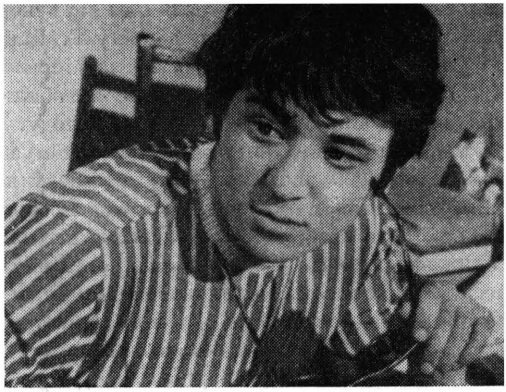
Пожалуй, тут пора отвлечься от прямого пересказа фильма. Ведь не столько события, сколько атмосфера картины увлекает зрителя. Атмосфера, в которой легко дышится, но которая отнюдь не безоблачна, отнюдь не исключает конфликтов. Да, мы слышим на всем протяжении ленты «зеленый шум» молодой жизни, но он не заглушает сложностей и противоречий трудно поддающихся решению нравственных проблем.

Здесь, вероятно, позволительно первое — но не последнее — отступление.

...Так уж устроен, видимо, любой человек, что стремится соотнести всякое новое явление с предшественниками и «сородичами». Фильм «Ждем тебя, парень!» живо напомнил мне теперь уже десятилетней давности картину Г. Данелия и Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве». Сходство сказывалось не только в обилии проходов и проездов по светлому городу. И не только в пронизанности обеих лент музыкой. И не в близких по ритму и складу песнях-лейтмотивах (к слову сказать, в обоих случаях сочиненных Г. Шпаликовым). Фильмы сближали прежде всего общая оптимистическая тональность, обаяние молодых героев, сочетание достоверности с легкой приподнятостью тона, романтической взволнованностью интонаций. Конечно, картина «Ждем тебя, парень!» вовсе не ограничилась «переизданием» своей предшественницы. Наоборот, стилистическое сходство подчеркивало существенные, глубокие различия. И в основе этих различий лежали годы, разделяющие обе картины. Оно, это десятилетие, не прошло бесследно ни для молодых героев узбекского фильма, ни тем более для их прототипов в жизни.

Несомненной заслугой фильма «Я шагаю по Москве» было, на мой взгляд, стремление «расковать» молодого человека на экране. Авторы картины как бы спорили с некоторыми сложившимися «образцами», а вернее, со стереотипами героев, передовых и правильных, но безликих, скованных на все случаи жизни заранее расписанными нормативами. Фильм Георгия Данелия открывал мир светлый, согретый доброй, умной улыбкой автора, поэзией песен, надежд, мечтаний. Открывал в живом, свободно и естественно развивающемся действии свежесть характеристик героев.

Между тем, наступившие тогда шестидесятые годы были по-особому знаменательны для восемнадцатилетних. Именно в эти годы окончательно определился иной «порог зрелости» для молодежи. Школа теперь все больше переставала быть лишь ступенькой на пути в вуз. Выбор профессии, осознание себя членом трудового коллектива — все это заставляло взрослеть раньше. Мы часто пишем о физической «акселерации» подростков, оставляя за скобками столь же явную духовную аксе-



«Ждем тебя, парень!». Тимур — А. Ганиев, Наташа — Н. Зорина

лерацию. Но она несомненно происходила, причем чистота и максимализм юности тоже сохранялись, не исчезали. Во всяком случае, мне кажется, что выпускники средней школы стали глубже, вдумчивее, образованнее своих сверстников. Процесс раннего вовлечения в трудовую деятельность сообщил им и другую меру ответственности, сознание своей общественной роли. Недаром молодые «шестидесятых» образовали такой заметный отряд тружеников во всех сферах экономической и духовной жизни страны. Велика была надежда на них, но велик был и спрос.

Между тем какие острые, какие многочисленные дискуссии о молодежи шли тогда в печати. Чаще всего в них звучало сомнение — справятся ли?.. Или, быть может, как утверждали другие, ироничный насмешливый дух и стиль речей «звездных мальчиков» — это и есть сама суть молодых, именно суть, а не «маска»? Не страдают ли восемнадцатилетние «шестидесятники» грехом общественного безразличия, гражданской инфантильности?..

Жизнь показала беспочвенность этих опасений — в большинстве своем молодежь уверенно и сознательно стремилась быть в центре главных событий времени. А на экранах и после того, как это сделалось ясно, еще долго ломали копья и то кидались в крайности обличения, то в умиленность.

У нового узбекского фильма позиция своя — незаемная. Мы становимся здесь свидетелями иной ступени развития юных героев, в чем-то близких персонажам Данелия и Шпаликова. Мы присутствуем при выявлении их гражданской сути — и прежде всего этим интересен нам Тимур. Гражданское и личное «я» соединены в молодом парне с удивительной последовательностью, и его общественное бытие исполнено той же цельности, что и его зарождающееся чувство... Духовное возмужание подростков наших дней — вот что стало темой, сутью картины, причем осознаем мы это как бы само собой — без помощи ораторских деклараций.

Может быть, самое важное достоинство фильма как раз и составляет е с т е с т в е н н о с т ь, с какой выражена его главная мысль. Сквозная тема ответственности юности за все, что происходит сегодня и будет завтра, решается в фильме свободно и ненавязчиво. Поэтому отнюдь не мысль «быть живым...— и только», к которой можно было при старании свести поэтическую концепцию картины Данелия, звучит в узбекском фильме. Скорее, поэтические строчки: «за всех распла́чусь, за всех распла́чусь» могут стать девизом его авторов. Причем девиз этот не изрекается, а извлекается из фильма. Поразительна легкость, с которой авторы обходятся без педалей

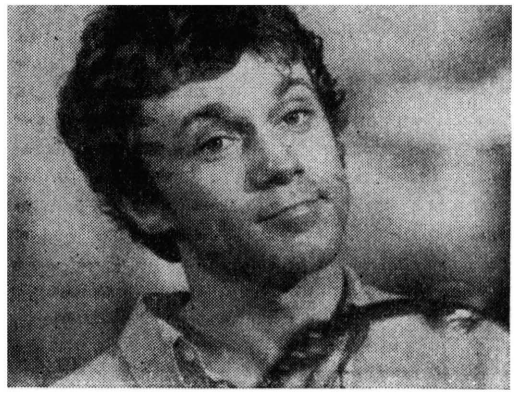
в тех ситуациях, где стало привычным «заострять внимание», «расставлять акценты», «делать ударения». Вот почему так пришелся к лицу ленте ее комедийный склад. Равиль Батыров ищет способы выражения серьезных по своей сути конфликтов в юмористической стилистике и оказывается победителем. Гражданское «крещение» Тимура — речь на профсоюзном собрании — не теряет значения мужественного поступка от того, что форма его речи смешна. Как смешно и само собрание со взлетом измученного вконец петуха над хохочущим партером в финале.

●

...Так или иначе Тимур рассказал о попытке его «подкупа» мастером. Не умолчал и о своих бракованных деталях. Поведал под одобрительные возгласы и о том, как Кулдашев использует права члена завкома в своих интересах, а потом потребовал отвода мастера из списка кандидатов в завком. Сам своего поступка он всерьез не принял, просто поступил, как подсказало сердце. А вышло куда как весело: Кулдашева при голосовании «прокатили», но зато выбрали в завком молодого «критика». Это было не только неожиданно, но и совсем ни к чему. Но назвался груздем, полезай в кузов.

Здесь и начинается настоящая завязка — в ситуации, хорошо знакомой каждому зрителю. Все ведь знают, что делать дело самому гораздо сложнее, чем критиковать других... И вот зритель поудобнее устраивается в кресле: ну-ка, поглядим — вместе со всем цехом, с молодыми ребятами, с тем же Кулдашевым, обиженным глубоко и зло, но еще пытающимся играть в равнодушие,— каков ты сам-то окажешься в деле, поборник справедливости Тимур Гулямов?

Он и сам еще не знает этого. А пока он просыпается в холодном поту от ужасного сна. Снятся ему окружившие его просители: этому путевку, тому — место для ребенка в яслях, этой — жилплощадь, той — внеочередной отпуск... К тому же в цехе есть пьяница Гаврила. Жена его жалуется: деньги пропивает. Значит, надо Гаврилу воспитывать.



«Ждем тебя, парень!». Петька — А. Леньков, Люська — М. Неелова

А пойди найди на него управу, когда этот верзила чуть что по зубам дает... Наивные, черные глаза Тимура расширены от возбуждения. Да и в самом деле, жил, как птица в небе, а тут на тебе: завком, общественные обязанности, и бежать надо не на пляж, а на какое-то заседание...

И зритель смеется, но смеется добродушно, понимающе. Ему, зрителю, понятно, что все эти навалившиеся на Тимура дела постепенно становятся тому по душе. Даже нужны ему — такой уж он, оказывается, человек.

Так какой же? Фильм объясняет: «до всего ему дело... добрый — ко всем». Сказано это

нарочито простовато, пожалуй, даже «в лоб». Но это и в самом деле центр, сердцевина фильма. Это то, чем живет фильм. Пафос человеческого добра — это и тема режиссера Батырова, и «зерно» образа Тимура, и нравственная лейттема фильма. Есть в нем один мимолетный, почти случайный кадр: Тимур в автобусе пытается пробраться через толпу к девушке, которая ему дорога, к Наташе. Мешает мужчина с ребенком на руках. Тимуру пройти надо, но отодвинуть в сторону отца с малышом для него не просто, и он только осторожно чуть-чуть отодвигает руку ребенка, пролезая под ней. В этой крохотной пластической детали, найденной скорее интуитивно, чем «по умыслу», тем не менее просматривается характер. Отсюда один шаг, даже полшага к самой сути Тимура с его способностью зажечься не только тем, что важно для ближних, а и для дальних, для всех. Авторы фильма настаивают прежде всего на этом, главном для них качестве молодого человека, своего героя. Тут и источник их веры в молодых, их крепкой на них надежды.

Впрочем, в этом месте потребуется еще одно отступление.

...Не приходилось ли вам задумываться, как порой бывают нарочито ироничны наши рассуждения о человеческом альтруизме? Само это понятие чаще всего шествует в сопровождении небрежного эпитета «прекраснодушный», а то и «смешной», «наивный». Мы вроде бы так привыкли к естественности человеколюбия, что перестаем замечать его... инфляцию. Это же в порядке вещей, кажется нам, это естественно... А разве не существует разобщенности и отъединенности, замкнутости и эгоизма, холодного делячества, вульгарного практицизма? И не на их ли почве возникают те акты жестокости в нашей жизни, о которых время от времени с недоумением сообщает пресса.

Если просмотреть периодику — газеты и журналы — хотя бы за год, мы без труда найдем заметки, «подвалы», даже полосы, посвященные этой теме. «Беднеют ли наши чувства?» — дискутируют журналисты, писатели, читатели. Временами факты поражают — бесчувственность к детям или к матери, равнодушие к человеческой беде, трусость в решительный миг. Еще чаще встречается мелкий, «бытовой», так сказать, эгоизм. В таких случаях авторы статей стремятся доискаться причин. Возникает спор: не развитие ли техники повинно в том, что чувства скудеют? Не победоносное ли наступление науки — богини века — тому виной? На мой взгляд, даже постановка вопроса в такой форме нелепа.

Но в чем же тогда причина подобных проявлений? И кто должен противодействовать этому? Конечно, искусство.

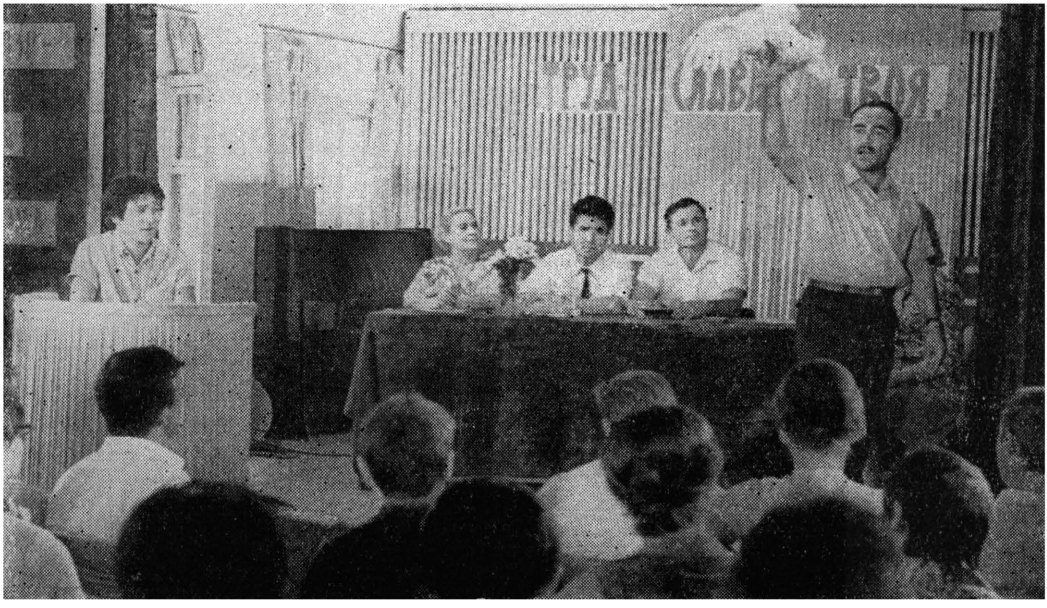
Да, художники у нас не проповедуют зла. Но не слишком ли скупы стали они в выражении высоких человеческих чувств? Трудно принять и оправдать эту стеснительность! Разве пафос добра обязательно должен выливаться в выспренных фразах, которых так стыдливо бежит юный зритель или слушатель?

И разве неизбежно сползание проповеди активного добра к сентиментальности? К тому самому альтруизму, который обязательно «прекраснодушный»? Думается, очищающей душу — и никак не менее, чем пресловутая трезвая сдержанность, — может оказаться (и оказывается) самая страстная лирика добра.

Авторы фильма «Ждем тебя, парень!» упрямо возвращают нас к этой исходной точке: жажде добра, готовности щедро, и не замечая этого, раздаривать его. Их лента взыскует о высокой нравственной точки отсчета для любого человека. И в этом она по-своему полемична.

●

В самом деле, стоит обратить внимание на то, что главный положительный персонаж картины, человек, которого зритель непременно полюбит, на сей, увы раз вовсе не передовик производства. Даже наоборот — порой, по неопытности, гонит брак. Нет, он добросовестно работает, и его труд показан в фильме — об этом отдельный разговор. Но не только выполнение того или иного задания



«Ждем тебя, парень!»

существенно для Тимура и для авторов. Они идут дальше. Они понимают, что при оценке человека важно знать, как он работает. Но не менее важно — для чего, ради чего? Каков он сам-то при этом?

Теперь мне пора, как говорят боксеры, уходить в глухую защиту и объяснять свои намерения: мне важно в отношении человека к труду не только самое создание материальных благ, но и формирование человеческой личности. Ведь выполнять и перевыполнять план может и человек, не обладающий качествами, заслуживающими уважения. А между тем во многих наших фильмах производственные заслуги нередко служат чем-то вроде индульгенции: «зато как работает!» В недавно нашумевшем фильме герой, бригадир строителей, «возвышался» именно таким путем: посредством изображения пейзажей стройки, на которой трудился этот молодой человек. Зато в обыденной жизни приходилось почитать за добродетели и его самоуверенную резкость, и безапелляционность его поверхностных и часто прямолинейных суждений...

Вспомним, что подход к отображению труда в фильмах о молодежи на протяжении лет тоже не мог оставаться одинаковым. Кино конца 50-х годов обратило внимание прежде всего на романтизацию самих трудовых процессов, на показ красоты самого акта труда и его могущества. В этом был смысл еще и потому, что выбор непосредственно трудовой (а не только учебной) деятельности стал тогда уделом для многих молодых, выпускников средней школы. Сегодня простое утверждение необходимости и важности общественно полезного труда вряд ли так уж существенно. Вернее, вряд ли достаточно. Вот почему в наиболее глубоких лентах мы сталкиваемся с иной постановкой вопроса: как труд — тем более коллективный — обогащает личность, раскрывая в ней лучшие ее потенции. Правда, удач на этом пути пока не слишком много. Прежде всего потому, что задача эта не проста.

Тем примечательнее фильм «Ждем тебя, парень!», авторы которого подошли к проблеме по-своему. Для них труд героев фильма—одно из существенных проявлений их личностного мира. Но не исключительное и не единственное. У каждого человека множество кругов жизни, в том числе и у молодого. И так или иначе его характер скажется в любом из них.

Но вот каков этот характер? Что лежит в его основе?.. Фильм с настойчивостью ищет ответ на эти вопросы. Он устремляется с поверхности вглубь, его волнует духовный склад молодого человека, полем для выражения которого служит вся жизнь, во всей ее полноте.

Наверное, не во всем авторы оказались последовательны в этих поисках. В конце концов, и их фильм не избежал отписочных кадров, когда герой в кругу товарищей по бригаде, скинувших по этому случаю белые джинсы и натянувших брезентовые робы, сваривает «чего-то железного». Впрочем, сами по себе кадры производства возражений не вызывают; они достоверны, уместны, и остановись режиссер вовремя, они достигли бы цели. Но в картине оказался и эпизод, в котором пожилой рабочий дядя Митя (С. Яковлев) учит героя тонкостям сварочного ремесла. Эпизод этот решительно не задался ни актерам, ни оператору, ни режиссеру. Равиль Батыров знает ходы к актерам, почти все роли в фильме сработаны точно, да и дядя Митя недурен в других эпизодах. Но как туго приходится ему здесь: надо «оживлять» плохо доступный широкому зрителю технологический разговор об «ядре пламени» там, где текст не выговоришь, мять его и добывать эмоциональность там, где она, не заложена. Трудности эти, конечно, лежат в самой идее эпизода. Словно спохватившись — а где же все-таки в нашем фильме о молодых рабочих сам труд? — авторы «поставили галочку». «Галочка» была с двойным дном — одновременно убивался и «второй заяц»: тема связи поколений, тема молодежи, наследующей традиции отцов. В заботах «отработать» эту тему авторы еще не раз вернутся к ней: «папа работал на этом заводе, и ты там работаешь, значит и я буду работать» — такую, например, тираду не без пафоса произносит маленький брат Тимура. Жаль, авторы не поняли, что им незачем прибегать к страховочным подпоркам.

Ибо этот фильм о рабочих интересен и свеж именно тем, что предлагает особый угол зрения: рассказывает не только о процентах выработки, а о качествах личности, о ее способности к приумножению вокруг нас общественного добра. Тем этот фильм о молодежи и примечателен, что говорит о необходимости проявления гражданственности всегда: и в случаях, казалось бы, малых, частных, рядовых.

Знаете, есть такая песенка-шлягер: «А нам все равно!». Сей прекрасный рефрен бодро повторяется в ней на все лады под разудалый аккомпанемент ударных и струнных... Для меня значимость фильма «Ждем тебя, парень!» состоит как раз в том, что он отвергает это «все равно!». Нет, не все равно! Не все равно, смываться или не смываться с собрания. Не все равно, кто будет избран в завком. Не все равно, будут ли сыты дети пропивающего зарплату Гаврилы. Не все равно, получит ли жилплощадь тот, кто в ней действительно нуждается, или тот, у кого «запас карман не тянет». Не все равно, если рядом ложь, если есть где-то несправедливость. Не все равно!..

Наивная, скажете вы, сентенция, знакомая пропись?.. Не спешите с выводами. Лучше посмотрим, как развивается фильм дальше.

●

Он движется и далее по законам комедии: Тимур все больше и больше становится «жертвой» своего человеколюбия. Не успел еще принять первые синяки и шишки на посту «рабочей власти», как его вызывают на заседание заводского комитета комсомола. А там происходит следующее: сначала все дружно поднимают руки за Гулямова — члена жилищной комиссии. Минуту спустя — за Гулямова — представителя завода на городском конкурсе молодых сварщиков. Растерянный Гулямов пробует отбиваться — не тут-то было: ему объяснили и про несознательность,

«Ждем тебя, парень!». Тимур — А. Ганиев, Фролов (справа) — А. Леонов

и про оказанное доверие, и про долг, который лежит на нем как на комсомольце. Та самая очаровательная Наташа, которой застенчивый Тимур рисковал передавать розы лишь через парикмахера, вела заседание поистине «железной рукой». Папку с решением о соревновании сварщиков извлекала привычным жестом из несгораемого шкафа (!), слова «ставлю на голосование» произносила с отработанной начальственной интонацией... Ошеломленный Тимур попробовал отшутиться («а не нужен ли еще и певец, могу спеть?»). И был тут же по заслугам наказан. Ему объяснили про неуместность шуток на заседании бюро и с ходу проголосовали за избрание его еще и руководителем заводского ансамбля. И всем — в том числе и зрителю — стало ясно, что Гулямову досталось поделом: захотел быть активным — вези саночки...

Юмор ситуации, абсолютная ее узнаваемость тем ценнее, что помогают понять: на наших глазах искренняя, безотказная готовность к активности — настоящей, не показной — сталкивается с оказененными медитациями на ту же тему. Комитет комсомола тоже обсуждает и утверждает добрые дела. Но как «внеживую», ритуально идет его заседание!.. Все присутствующие вполне серьезны, кроме разве одного — знаете, есть такие подхихикивающие весельчаки? Его хохоток лишь подчеркивает псевдосерьезность «дела», творимого на наших глазах в комнате комитета, контраст настоящего человеческого чувства и равнодушной готовности это чувство поэксплуатировать. Равнодушие — это как раз то слово, которое приходит на ум, когда следишь за положительной деловитостью, отличающей весь ход заседания. Недаром впервые оживились все эти, важные в своей «серьезности», ребята и девушки, когда с улицы донеслась... модная эстрадная песенка. Мгновенно все узнали мелодию сопотского фестиваля. И как обрадовались тому, что узнали! Но строгий и прелестный

секретарь снова призвала всех к порядку — и руки согласно и бестрепетно поднялись, чтобы проголосовать за новое поручение Гулямову.

А ведь так же автоматически — вспоминает зритель — поднимались они и на профсоюзном собрании, пока ораторы докладывали о непорядках в уплате членских взносов. Кто скучал, кто шептался, предприимчивый друг Тимура Петька даже затеял целый цирк с пересаживанием с места на место, чтобы оказаться рядом с друзьями. А ораторы что-то говорили, а люди поднимали руки, пока... Пока не попросил слова Тимур, и от его речи повеяло остротой проблемы, волнующей новизной. И надо видеть, как тут оживился, как загомонил зал!..

Иронические стрелы фильма здесь летят в цель. Они направлены впрямую против выхолащивания смысла общественной работы. Против подмены истинного воспитания душ звучной риторикой. Видимо, и впрямь существует глубокое различие между душевной потребностью жить для других и формальным ее провозглашением,— говорит фильм. И это различие познается как раз тогда, когда от дела «отлетает душа», и наступает час «деловой активности», которая, пожалуй, страшнее безделья. И если в эпизодах собрания или обсуждения на комитете сухая формалистика вышучивается, хотя и едко, то в тех эпизодах, где в кадре появляется Наташа — «наш очаровательный комсомол», «наша комсомольская богиня»,— та же тема начинает звучать уже не весело, задорно, а зло и тревожно.

Конечно же, это прекрасно, что Наташа не только хороша собой, но еще и умеет, что называется, подать себя, что ничего в ней нет от «синего чулка» — стройная фигура, модные платья, ослепительная улыбка. И даже ее удивительная рассудительность — не по возрасту — сама по себе не вызывает протеста. Поэтому когда Наташа выговаривает Тимуру: «По существу ты был прав, но по форме это было ужасно»,— то иной в зале, может быть, и подумает: умная девушка. Но, забежав вперед, скажем, по какому поводу резонерствует Наташа. Только что в доме контролера ОТК Гафурова, куда Тимур пришел как член жилищной комиссии, он не выдержал, взорвался в ответ на предложение того же Кулдашева «сговориться», учесть, какую выгоду может ему дать согласие на переселение хозяина дома в новую квартиру. Так хочется ли присоединиться к Наташе, когда она выговаривает Тимуру за несдержанность? Ведь его «неправильная» несдержанность во много раз привлекательнее ее правильной сдержанности. Живое человеческое чувство — вот чего недостает прелестному секретарю, догадывается зритель. И он прав, этот зритель, потому что и дальше, приглядываясь к Наташе, начинаешь замечать: что-то притупилось в ней, потухло... Не за три ли года работы в комитете это произошло? Работы, что и говорить, нелегкой, когда приходится даже остричь прекрасные волосы, чтобы выиграть хоть один час на сон. Есть точность, чуткость и в том, что Наташе может быть симпатичен именно Тимур с его беззаботной и смелой искренностью. Но есть точность — беспощадная и неотвратимая — и в словах другой героини фильма, Люськи: замуж Наташа все-таки выйдет не за Тимура, а за столь же рассудительного, как и она, красавца Азиза.

В сущности, не только Тимур, но и Люська — в прекрасном исполнении М. Неелово̆й — противопоставлена Наташе. Хотя Тимур и не решит никак, кто же ему ближе — Наташа или Люся? Но для нас, зрителей, Люськина естественность, свобода реакций, откровенность распахнутой, не умеющей ничего скрыть души привлекательны. Да, Люся— «свой парень», спутница в проделках, с которой и поругаться просто, и помириться легко. Она свободна от наташиных «табу», не задумывается над тем, что можно и чего нельзя в данной ситуации высказать. И поэтому, хотя, казалось бы, Люська не может не проиграть «сражения» с красивой Наташей, ее жизнелюбие, искренность остаются непобежденными. А к Наташе испытываешь иное: странное смешанное чувство тепла и острой жалости. В обеих актрисах, точно выбранных и отлично сыгравших свои роли, режис-

сер Р. Батыров сумел открыть то, что на поверхности произносимых ими слов не лежало. Для Наташи это была та самая человеческая «пожухлость», которая, вероятно, и есть неизбежное следствие зарастания живого дела сорняками формализма. Для Люськи — формирование в подростке женщины, начинающей понимать истинную суть своей дружбы с Тимуром как раз тогда, когда началась его «дружба» с Наташей.

●

«Понесла тебя судьба, как ураган птицу!» — не без гордости констатирует перемены, наступившие в жизни Тимура, его верный друг по полудетским шалостям Петька (роль эта с задорным обаянием сыграна А. Леньковым). Куда понесла?

Теперь, когда параметры фильма определились и прояснилась его нравственная проблематика, нас тоже начинает волновать вопрос, а не укатают ли сивку крутые горки?.. Ведь, пока только одну из многообразных своих нош Тимур Гулямов несет легко и весело. В коротком эпизоде, даже эпизодике, мы видим его на репетиции самодеятельного оркестра. Признаюсь, поначалу эпизод показался мне чем-то вроде развлекательного антракта: хорошая музыка, упругий ритм, и ноги сами приплясывают в такт. Но вскоре приходит и иное понимание сцены. Есть в ней та самозабвенность, увлеченность, когда ощущаешь и энергию и одаренность молодых парней, тот заряд жизнелюбия и нерастраченных сил, что способен сотворить многое, если только верно, а не «согласно плану», его использовать.

И тут мы вспоминаем начало фильма: Тимур и его друзья уже в прологе появляются с гитарой, которую передают из рук в руки. И напевая любимые песенки, отнюдь не самого тонкого вкуса, «концентрируются» в чужих подъездах и — что уже совсем криминально,— куражась от собственной робости, пристают к девушкам. Так, кстати, и «освещает» их «преступное поведение» с трибуны собрания мастер Кулдашев. Но что-то не видно в этот момент гневного осуждения на лицах участников собрания, не чувствуется его и у авторов картины. Они и тут верны себе: гитара у подъезда не может стать для них знаком «дурного воспитания», знаком безделья и распущенности. Существенно вновь иное, более глубинное: к а к о в человек с гитарой? И так ли ужасно его шутливое паясничанье, если он, этот шестнадцатилетний человек, просто пьян от теплого вечера и от своей собственной молодости? Оптимизм и веселая энергия, которые сегодня у н е г о прорываются в «гитарном бродяжничестве», завтра могут найти себе иное приложение. Тимур Гулямов тоже ведь «парень с гитарой».

Поэтому когда Тимур с одержимостью берется за изучение сварки и дружкам с гитарой объявляется — «Тимур занят», никакого насилия над характером героя картины не происходит. Потому что знаменитое «взялся за гуж» здесь срабатывает, хотя, если быть точным, в данном случае не сам Тимур за этот гуж взялся. Чувство долга, чувство верности обязательствам — эта тема незаметно перемещается в самый центр повествования. Все так же исподволь, все так же на полуулыбках фильм говорит теперь о молодых, пожалуй, самое главное: как чувство личной порядочности перерастает у них в чувство социальной ответственности.

И все же мы еще ждем иных — главных событий в жизни героя. Внутренне мы готовы к какому-то основному, решительному его столкновению с несправедливостью. И нам и, похоже, ему самому уже хочется «пощупать на зуб» прочность еще не сформулированных, но глубоко вросших в его человеческую суть принципов. И такой момент наступает, когда Тимур оказывается в доме того самого Гафурова, о котором уже шла речь.

●

Вместе с Наташей Гулямов обходит квартиры людей, нуждающихся в улучшении жилищных условий. И это Тимур тоже делает заинтересованно, хотя, пожалуй, не меньше привлекает его еще и возможность побродить по вечерним улицам вдвоем с девушкой, к которой он явно неравнодушен.

Первое посещение — библиотекарши Ха-

сият-апа—сомнений не вызвало: воду носить из колонки далеко, жилье вот-вот развалится. Тут сомневаться не в чем: Хасият-апа должна получить новую квартиру. Иное дело контролер ОТК Гафуров. Этот молчаливый и спокойный, уверенный в себе пожилой человек (мы уже видели его мельком в конторке мастера Кулдашева) водит комиссию по своему «скромному жилищу всего из пяти комнат» (для троих), уставленному распакованной и нераспакованной мебелью. Мы узнаем о существовании еще и летнего дома. Но Гафуров все жалуется и жалуется на тесноту — «особенно в комнате для гостей». А в саду, кстати, накрыт стол для вовремя съехавшихся родственников и друзей, среди которых и мастер Кулдашев. Наташу и Тимура не отпускают, да и как отказать хлебосольному хозяину. А потом Кулдашев, улучив момент, уводит парня из-за стола для доверительной беседы. Разговор прост: «не ломись в открытую дверь... сделай доброе дело уважаемому человеку — он тебе не забудет... жить надо умеючи». Разговор прост и для Тимура: «дурак для меня всегда дурак, а подлец — подлец!..» Паренек кипятится: «Дать бы вам сейчас в морду»,— не без сожаления замечает он. И хотя сладкоголосый хозяин пытается предотвратить скандал, Тимур, охваченный яростью, продолжает «резать правду-матку», и только из-за Наташи спор не доходит до более «прямых» форм выражения. (После этой сцены Наташа и преподносит Тимуру урок «хорошего тона».)

Следует сказать сразу: на мой взгляд, этот эпизод не относится к лучшим в фильме. Хотя он и задуман как кульминация. В нем больше всего тревожат примитивность, прямолинейность, однокрасочность, с которой прописаны роли мастера Кулдашева (Х. Умаров) и его приятеля Гафурова (Р. Хамраев). Они сразу разгадываются: и нагловатый Кулдашев, чья сила не умна, а ум не силен, и елейный Гафуров. Да и осмотр квартиры Гафурова подан почти фельетонно, с примелькавшимися атрибутами: тщательно оберегаемой полировкой, нераспакованным книжным шкафом. Кстати, не менее прямолинейна и сладенькая сцена с библиотекаршей.

Слушая яростные филиппики Тимура, я вспомнил более чем десятилетней давности пьесу В. Розова «В поисках радости». Там герой, почти ровесник Гулямова, в ярости рубил отцовской шашкой мебель, которой заполнила квартиру мещанка Леночка. Неужто сходство столь разных сцен, подумал я, вызвано лишь тем, что их герои почти одногодки? Конечно, процесс освобождения от стародавних норм человеческого общежития не мог не сделать восемнадцатилетних принципиальными врагами всякого стяжательства. В этом очевидная закономерность времени, истории. Но разве с годами, постепенно, импульсивный протест не заменился у молодых умной иронией, трезвой силой презрения? Разве не стали нынешние семнадцатилетние внутренне сильнее, увереннее в презрительном отталкивании от себя всякой собственнической пакости и скудоумной обывательской гнуси? Согласен, молодые всегда разные, и сегодня, наверное, милых бунтарей вроде Олега еще много повсюду. Но вот Тимур — с его психологическим складом—не мог, думаю я, вести себя так по-детски, как ведет он себя в этой сцене.

Конечно, не мне, а авторам решать, как надо было поступать Тимуру в этом положении. Критическая статья — не оракул, тем более задним числом. Я всего лишь пытаюсь исходить из своего понимания характера героя, и поэтому сетую на него (хотя и совсем по-другому, чем Наташа, по другим мотивам): плохо не то, что он погорячился, а то, что он явно «продешевил» в споре. Над такими противниками Тимур мог и поиздеваться, ударить их еще и смехом. Впрочем, может, я и не прав, и узбекский друг Олега из розовской пьесы мог поступить только так, как он и поступил; время мудреет, но молодым людям все же остаются все признаки их возраста.

Зато несомненна победа Тимура в квартире непутевого Гаврилы. Здесь Тимур «в своей тарелке». Оказавшись наедине с детьми пьяницы, он успевает утешить заплаканную девочку, развеселить другого ребенка, легко

найти контакт с третьим. Все это дается ему без малейшей натуги, да и дети открываются ему сразу — верный признак чистой души. А вот от их пьяного «папочки» можно ожидать всякого. И все-таки, несмотря на предупреждение, Тимур безбоязненно открывает дверь, когда тот в нее постучался, и тут же получает сокрушительный удар. Ну и что? Отдышавшись за захлопнутой дверью, он снова готов к поединку, к самому острому развитию событий, но, к счастью, обстановку разряжает приход мамы...

Этот эпизод полон юмора: причитания Лизы над синяком «товарища Гулямова», примочки, жалость детей, неловкость, испытываемая самим героем (вот, мол, доставил людям хлопоты), его нежелание называться «товарищем Гулямовым», и, наконец, перемирие на лестнице с Гаврилой, хотя и с опасливым поглядыванием на его кулаки, — все здесь полно юмора, жизни, правды. И все вроде бы наоборот: Тимур тут и робковат, и даже бит, но так рад воцарившемуся миру в семье, улыбке женщины, оживленным лицам детей, что и мы тоже радуемся его украшенной «праведными синяками» победе.

●

Потери, связанные с тем, как в фильме обрисованы — по шаблону, вчерне — конкретные носители общественного зла, особенно досадны, когда рядом с ними видишь подлинность современных социальных типов. Всего только три раза появляется в фильме ухаживающий за Наташей молодой инженер Азиз (Ш.Иргашев). Но этих трех раз достаточно, чтобы набросать образ духовного антипода Тимура Гулямова. Думаю, что и Азизу не по пути с «монстрами» — Кулдашевым и Гафуровым. Менее всего, разумеется, может служить ему отрицательной характеристикой и обладание новенькой «Волгой», приобретенной на заработки хлопкороба-отца. Не возникает никаких сомнений и в том, что он толковый, дельный инженер. И все же... что-то неприятно мне в Азизе. Что же именно? Скорее всего, его спокойное благополучие. Чрезмерная ясность в определении жизненных целей. Самоуверенность, снисходительная покровительственность, я бы сказал больше — чуть усталое чувство превосходства... Вот уж с кем воистину не по пути Тимуру — с его неуемным «включением себя» во все, с его расстрачиванием себя для других по каждому поводу, с его уверенностью, что мир и людей можно (и должно!) менять к лучшему. Читая рецензии, посвященные последним фильмам о молодежи, я набрел и на комплимент по адресу одного из героев: «всегда знает, чего он хочет...» Вероятно, именно таков «стерильный» Азиз. Но никуда не денешься — именно глядя на него, вспоминаешь строки: «Надеюсь, верую, во веки не придет ко мне позорное благоразумие». Как не придет оно к Тимуру с его мятущейся душой.

В отличие от Азиза Тимур всегда на распутье — и в большом и в малом. Так хочется побродить теплым вечером по улицам в компании друзей: «трепаться», ненавязчиво приставать с комплиментами к хорошеньким девушкам... Но необходимо зубрить инструкции по профессии. Так надо бы «повоспитать» младшего братишку... Но нельзя же забросить и оркестр. Так надо бы помочь матери, но где тогда взять время на обход чужих квартир?.. «Ругайте меня, ну, непутевый я, неприспособленный, ну, хулиган я...» — в этой тираде Тимура столько же лукавства, сколько и истины. Он пока еще действительно «не приспособился». «Все трепешься,— говорят ему,— трепач ты!» А он не трепач — он просто молодой человек, которому хочется объять необъятное. Да и «треп» его, если хотите, особый — не бахвальский. Тут трудно вновь не вспомнить картину «Я шагаю по Москве» и ее героя в исполнении Никиты Михалкова. Многое роднит двух парней. Но в герое Михалкова поверх всего сквозила комичная напористая дерзость столичного (тут это слово и впрямь было бы к месту) «трепача». Пленительность Атабека Ганиева — так зовут исполнителя роли Тимура — заключена в его мягкой деликатности, затаенной ранимости. Он хочет быть «современным парнем» гораздо больше, чем ему это удается. На дне его бесшабашности —

стеснительность, его улыбке чужда самоуверенность «победителя», и пластика его скорее неуклюжа, чем ловка, и весь он в этой неуклюжести, в сущности такой пластичной. Вспомните, как, застенчиво улыбнувшись девушке, которая ему нравится, он хочет лихо пройтись колесом по берегу пляжа, а не получается лихо — все выходит чуть неловко, и оттого — еще очаровательнее.

Итак, Тимур решает великий вопрос — кого полюбить? Очень уж хороша Наташа — ее женственность неудержимо притягивает парня. Удивительно его лицо, когда издалека, «обалдевая», Тимур любуется девушкой на пляже. Но рядом другая, Люська—сорванец, полуподросток, — и вдруг, в тот же солнечный яркий день, становится ясно, как хороша — необычайно хороша — и она, там, на берегу, в веселой игре с братишкой... Тимур так и замирает, вглядываясь издалека в обеих девушек, потрясенный полнотой жизни, сам не до конца понимающий, что с ним такое происходит. И, кажется, что именно эта сумятица чувств и передает дух, которым проникнут весь фильм и один из лучших эпизодов в нем — воскресный пикник на озере...

●

И с точки зрения режиссерской сцена пикника тоже представляется мне едва ли не лучшей в фильме. В ней слились пронизанное светом изображение и такая же солнечная, бурлящая музыка. В ней найдено точное ощущение первой влюбленности, рождающейся радости жизни... Все тут проникнуто подлинностью: и сумятица разговоров наперебой над дымящимся шашлыком и сочным арбузом, и обрывки мелодий из «Спидолы», и холод «до посинения» от многочасового купания, и жар загара... И вдруг вся достоверность словно поднимается на ступень выше, и уже не бытовая «музычка» из транзистора, а авторская, звонкая, свежая тема талантливого композитора Р. Вильданова вступает за кадром в фильм, когда на отмели, сначала в отдалении, а потом рядом кружатся в непонятном танце ребята. Мы видим их — каждого в своей пластике — и танец раскрывает их суть. Наташа.— немного жеманная, женственная, уже всеведущая; Азиз — уверенный и сильный: «будьте спокойны — все сработаем, как надо»; шалый Петька с веселыми ужимками «хохмача»; Люська, выдумщица, и тут верна себе: изображает «нечто индийское»; наконец, наш Тимур — самозабвенный и искренний, чуть увалень, чуть стесняющийся... И надувной многоцветный мяч на воде: последний аккорд великолепного эпизода — танца свободы и радости!

Равиль Батыров начинал снимать картину именно с этого объекта. Это был правильный расчет. Хотя эпизод оказался потом в конце фильма, он стал камертоном и для самой вещи, и для работы над ней. Легкость и естественность происходящего «растеклась» отсюда по всей картине, как и ее светоносность.

Зная предыдущие работы режиссера — вполне профессиональные и удачные, — я тем не менее не мог не поразиться тому обретению творческой свободы, которое обнаружилось в фильме «Ждем тебя, парень!». Окрепла режиссерская рука, уверенная небрежность появилась в композиции кадра, почти исчезли швы, следы усилий... Режиссер пробовал в этом фильме многие технологические приемы, неведомые ему прежде. Обращался к методу наблюдения, к обширным «кускам» актерских импровизаций, к сочетанию «игровых» и реальных персонажей, деталей. Естественным было использование здесь длиннофокусной оптики, реальных интерьеров вместо декораций...

Батыров давно тяготел к юмору, это ощущалось еще в «Яблоках 41-го года». В новой картине он получил возможность сполна выразить себя в этом качестве: почти всю картину смотришь с улыбкой, а в отдельных местах невозможно удержаться и от хохота. Правда обстановки, органичная, а не преднамеренная комедийность сюжета продиктовали «ключ» и к характеру актерских работ.

И тут режиссера нельзя не поздравить особо — и с точным выбором артистов и с достигнутыми результатами.

Мы уже говорили о превосходной работе ленинградки Марины Нееловой в роли Люськи, о тонком многоплановом рисунке Н. Зориной в роли Наташи. Обрадовал мягкой точностью Ш. Иргашев (Азиз), которому, казалось бы, привычней было сыграть «в открытую» знакомую ему по амплуа фигуру молодого карьериста. А. Леньков, я уже отметил это, заразительно и емко сыграл свойского рыжего бедолагу Петьку... Уже «пошел», получил приглашение на столичную студию ташкентский актер В. Леонов — в его исполнении пьяница Гаврила Фролов и достоверен и очень смешон...

Об Атабеке Ганиеве в роли Тимура надо сказать отдельно. Роль сыграна не просто удачно: талантливо и вдохновенно. В таких случаях режиссура обычно отступает в тень. Но не забудем: требовалась немалая смелость, чтобы пригласить на сложную центральную роль не артиста и даже не студента училища. Требовалось и упорство: чтобы отстоять кандидатуру помощника режиссера, юноши, в котором Равиль Батыров прозорливо «высмотрел» черты своего героя. Понадобилась огромная работа в соединении с педагогическим даром, чтобы человеческие качества дебютанта оказались выраженными со всей полнотой в качествах героя. К слову, актерская работа А. Ганиева отлично поддержана озвучившим эту роль В. Зубаревым. Его интонации, тембровые обертоны абсолютно спаялись с образом. Жаль, что этого нельзя сказать об озвучании в целом. Мне кажется, что в известном огрублении фигур мастера Кулдашева и контролера ОТК Гафурова неблагодарную роль сыграло и «прямое», уж очень «актерское» озвучание. И вообще, подвижной, органичной, легкой изобразительной манере фильма, его «наблюденческому» стилю не всегда соответствует звуковое решение, оказавшееся более традиционным, чем решение пластическое.

●

Здесь пришло время напомнить, что действие фильма «Ждем тебя, парень!» происходит в молодом индустриальном узбекском городе— новостройке. Здесь население многоязычно, и процессы взаимопроникновения наций происходят с предельной быстротой. Более того, главные персонажи фильма молоды, а в кругу молодых эти процессы ускорены вдвойне, начиная от общей моды и кончая близким психическим складом, формируемым временем. Режиссер зорко улавливает эту сторону бытия и переносит ее на экран со свойственной ему точностью и художественным тактом. Естественность дружбы людей самых разных национальностей никак не подчеркивается в фильме. Она просто составляет его воздух и неотделима от него, как неотделим Петька от своих дружков, ребят-узбеков, как органична влюбленность Азиза и Наташи, Люськи и Тимура.

И тем не менее фильм отнюдь не лишен и специфически узбекского колорита. Для него находится место там, где он, этот колорит, естествен, истинен. Летний дом Гафурова, гостеприимный обед в саду, жесты и костюмы приехавших из села родственников, национальная музыка из приемника — быт «махалли» показан достоверно, нигде не снивелирован под некую кинематографическую «всеобщность». Поэтому фильм Р. Батырова сумел избежать уже встречавшихся в узбекском кино крайних тенденций: подчеркивания национальных этнографических раритетов, с одной стороны, или выравнивания под условную «вненациональную» пластическую среду — с другой. Думается, ему помогло в этом последовательное стремление к достоверности: в этом случае именно действительность, точно перенесенная на экран, сохранила как стойкость национальных обычаев, так и стремительность процессов взаимообогащения привычек, вкусов, психологии людей разных национальностей.

...Да, жизнь идет вперед, и вот уже она предлагает решать матери Тимура совсем не те загадки, какие решала ее мать. «Проблема» русской снохи в узбекской семье отступает перед дилеммой: которая же из этих двух русских девушек войдет в дом?.. А они обе весело хохочут над страхом Тимура («никогда не женюсь на умной и красивой»),

и автомобиль уносит их всех по гладкому шоссе, навстречу брызгам воды и солнца, навстречу так счастливо угаданному финалу фильма.

●

...Вернувшись поздно вечером с озера, размягченный и чуть блаженный, Тимур застанет встревоженную мать. И все откроется почти сразу: пришла повестка в армию...

И хотя давно уже ждут ее и мать и сын и хотя все ясно — он вернется домой через два года, — тень задумчивости ложится на лицо Тимура. Она не оставит его и назавтра, в последние часы, которые он проведет в веселой кутерьме с младшим братом, устроив ему «день блаженства» — с мороженым, ситро и аттракционами. И тот же задумчивый покой — не объяснить, не определить его словом — прочтем мы на его лице в минуты отъезда. На его таком изменившемся вдруг лице, когда Тимур с тюбетейкой на обритой голове показывается в окне вагона...

Шумит вокзал и плачут, смеются, машут руками вслед «золотому парню» все, кому он был так необходим: мама, Наташа и Люська, Петька и Азиз, Гаврила с женой, ребята из оркестра... Ну, конечно же, он вернется. Но это будет з а в т р а. А пока заканчивается с е г о д н я. Картина так и называлась первоначально: «Сегодня и завтра».

В грустной задумчивости финала заключена не только эмоциональная правда, но и глубокий смысл. Тимур оставляет нас всех в тот час, когда еще не раскрылись сполна его возможности, когда еще не ясно до конца, как сложится его жизнь. Не потухнет ли, не устанет ли?.. Не выравняется ли под ранжир? Все, что мы успели узнать о нем, его светоносность и доверчивая открытость позволяют надеяться — все будет в порядке. Только, наверное, многое еще понадобится понять, узнать и осмыслить Тимуру. Армия вступает в его жизнь как событие важное, снова напоминающее о его личной ответственности за все и за всех. Она как бы подводит черту отрочеству. «Стал взрослым, оказывается»,— говорит о себе Тимур брату. Да, не последнее это для человека дело — осознать самого себя.

...Так что же будет завтра? На том самом собрании, в начале фильма, Тимур, отводя кандидатуру Кулдашева, предложил вместо него в завком своего приятеля, веснушчатого, белобрысого Женьку. Собрание засмеялось, раздались возгласы: «молод!» Но Тимур не растерялся. «Как план выполнять— так не молод?!» — отрезал он, и собрание дружелюбно рассмеялось вновь. «Сколько тебе лет, Женька?» «Девятнадцать!» — пробасил смущенный Женька. И тогда Тимур радостно подытожил: «Значит, членом правительства по закону уже может быть!»

А что — и в самом деле, может... Мы хорошо знаем, что одним из важных факторов развития может служить и служит выдвижение на ответственные и руководящие посты именно молодых. Знаем, что в этом сегодня состоит одна из потребностей общества и что процесс этот, при всей его сложности, неотвратим. Надо думать, однако, что для такого роста молодого человека и впрямь недостаточно только выполнять план. Что же для этого требуется еще? Фильм отвечает: доброе сердце, неприятие зла, естественная потребность жить не только для себя, а и для других, неприятие равнодушного «все равно», чувство своей социальной ответственности, истинная гражданственность. Все это есть у тебя, Гулямов, есть с е г о д н я. А завтра?.. Как и куда ты будешь расти? И как быстро?

...Потому что с е г о д н я фильм фиксирует еще не столько с в е р ш е н и я личности, сколько ее готовность к защите, утверждению добра. Он передает лишь ощущение радости собственной потребности в людях и потребности людей в тебе.

...Потому что даже в том столкновении в доме Гафурова, которое мне показалось разработанным наименее удачно, есть одна краска, очень важная и верная: сравнительная слабость Тимура по отношению к своим «зубастым» антиподам объясняется тем, что сегодня его гражданская зрелость более всего продиктована сердцем и мало еще подкреплена знаниями, размышлением. Нет, Тимур вовсе

не страдает инфантилизмом, но пока его поступки все еще не плод зрелых убеждений. Завтра потребуется и э т о.

Я не знаю, захотят ли когда-нибудь талантливые авторы фильма вернуться к своей теме? Но если и не захотят, мы не забудем сегодняшнего Тимура. И вспоминая о нем, мы будем говорить себе: нет, за него можно не беспокоиться. Этот парень знает, чего ждет от него завтра.

Я думаю об этом особенно уверенно, вспоминая предпоследний эпизод фильма. Помните — Тимур и его брат Агзам стоят на площадке огромного крана над заводом... Оба они смотрят на расстилающийся внизу город, и младший замечает тень на лице старшего. «Ты чего такой скучный?» — спрашивает он. «Я не скучный, я д у м а ю»,— отвечает Тимур. «Не надо!» — просит сердобольный Агзамка. «Н а д о ...» — как всегда мягко, но абсолютно убежденно говорит Тимур.

Он прав.

Ясно, как в басне

Р. Юренев

«Ж и л п е в ч и й д р о з д». Сценарий О. Иоселиани, Д. Эристави, О. Мехришвили, И. Нусинова, Ш. Какичашвили, С. Лунгина. Постановка О. Иоселиани. Оператор А. Майсурадзе. Художник Д. Эристави. Композитор Т. Бакрадзе. Звукооператоры Т. Нанобашвили, М. Нижарадзе, О. Гегечкори. «Грузия-фильм», 1971.

Образ неумолимо уходящего времени издавна волнует художников. Медлительный круговорот светил, иссякающая струйка песочных часов, мерное раскачивание маятника — все это напоминает несложную, но существенную истину о быстротечности жизни, о невозвратимости прошедших минут, часов, лет. Memento mori!

В финале фильма Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд» чуть громче обычного стучит маятник простых домашних часов. Да, он говорит о безвозвратности потерянного времени и еще о многом. Зритель уходит задумчивым и печальным. И, по-моему, это хорошо.

Здесь может возникнуть дискуссия. А нужны ли нам фильмы, наводящие грусть? Не расслабляют ли они, не демобилизуют ли? И, боже упаси, не искажают ли типические черты нашей действительности — жизнеутверждающей и бодрой? Я отнюдь не шаржирую: такие возражения возможны. И было бы несомненно плохо, если б грусть и печаль порождало большинство наших фильмов. Зрители бы просто перестали ходить в кино, критики забили бы тревогу. А не было бы столь же плохо, если б большинство наших фильмов порождало веселье, смех? Ведь не обязательно зрителю каждый раз уходить из кинотеатра, нахохотавшись, как после «Кавказской пленницы» или «Джентльменов удачи». Человеку свойственны сложнейшая гамма чувств, тончайшая радуга настроений, и искусство не имеет оснований игнорировать одни настроения и чувства, беспрестанно будоража другие. Печаль, досада, сожаление — чувства благородные, особенно если они вызывают намерение устранить причины, вызывающие их.

Итак, фильм Отара Иоселиани вызывает печаль. Но прежде, чем застучит финальный маятник, в зрительном зале неоднократно вспыхнет веселое оживление, раздадутся недоуменные возгласы, смех. Что же это за картина такая, к какому жанру ее отнести, по какой рубрике зачислить в списки, да и в какие списки — побед или неудач?

Главный герой фильма Гия Агладзе, молодой литаврист симфонического оркестра, все время спешит. Кажется — ни шагу шагом, всегда бегом. Забот, конечно, у него, как и у всех, немало. И кроме служебных, общественных, домашних дел его ожидает стопка нотной бумаги, на которой начато некое произведение. Мы не знаем точно, какое, но чувствуем, что с этим произведением связано немало мечтаний и планов, что оно должно вывести Гию из рядовых оркестрантов и даже, может быть, прославить... Но как раз для этой стопки нот-

ной бумаги у Гии времени не хватает.

Все Гиино время занимают друзья. Прекрасно, когда у человека много друзей. Кажется, весь город — солнечный, красивый, оживленный — состоит из Гиины друзей. И новые многоэтажные дома Тбилиси и старые домики на узких улочках, спускающихся с гор, наполнены друзьями. И пышные фойе театра, и светлые лаборатории, и маленькие ресторанчики, и скромные мастерские, и троллейбусы, и даже бани полны друзей. С одними надо что-то отпраздновать, с другими просто поболтать; того надо свести к врачу (тоже, конечно, приятелю), а этому надо достать граммофонную пластинку; за этой можно поухаживать, а с той необходимо помириться; этим надо устроить ночлег, а тем свидание; того привычно видеть ежедневно, а этого слишком давно не встречал; эту он, кажется, почти любил, а с той, кажется, и незнаком: так отчего же не познакомиться?

И светлоглазый, стройный, улыбчивый и находчивый Гия летит от встречи к встрече, всюду опаздывая, но все же поспевая в последний момент. Особенно удачно он успевает к своей партии на литаврах. Уже согласно звучит оркестр, уже поют на сцене, а у литавр пусто, а Гия еще только бежит по лестнице, находу натягивая сорочку и галстук. Уже переглядываются оркестранты, беспокойно озирается дирижер... вот он — момент вступления литавр... и они вступают! Словно разбегаясь, они мягко рокочут и, перекрывая другие инструменты, издают полновесный, гулкий, победоносный звук! Гия успел, не подвел, ударил вовремя...

Комедия? Да, безусловно, комедия о милом добряке, всеобщем приятеле, на которого и сердиться нельзя, всем-то он улыбнется, всюду поспеет и дело свое сделает — нанесет свой прекрасный торжественный удар по гулким, певучим литаврам...

Но почему, отсмеявшись, мы постепенно начинаем ощущать чувство досады, неловкости за этого приятнейшего парня, которого мы уже успели полюбить?

Дирижер разъярен. Он не может так работать, требует увольнения Гии. Ну, скажем, дирижер — педант, зазнавшийся неврастеник, капризная посредственность. Ведь Гия же успел, спектакль прошел нормально?

Начальник лаборатории разъярен. Кто привел сюда постороннего, подпустил к микроскопу?.. А он еще чуть не отхлебнул из ядовитой колбы!.. Да, но не отхлебнул же, ничего не случилось и с микроскопом. Ну, скажем, начальник тоже педант, бюрократ, перестраховщик.

Но друзья-собутыльники отнюдь не педанты и не бюрократы, а и они обиделись, когда Гия, не устояв перед уговорами, сбежал за соседний стол, будто ему все равно, где и с кем быть. Да и хирург, которого уже ждет больной на операционном столе, вовсе не педант, он покорно ощупывает приведенного Гией силача. И часовщик не бюрократ, он приветливо разгибается и слушает Гиину болтовню... А у нас возникает щемящее чувство неловкости и досады, что занятым людям бесцеремонно мешают.

Впрочем, не всегда это чувство возникает. Смотрите, пожалуйста, как легко и мило вмешался Гия в репетицию хора, как верно исправил фальшивую ноту. А как славно аккомпанировал он своей тетушке, трогательно исполнявшей старинный романс за именинным столом. А как радушно и гостеприимно он встретил незнакомых туристов, неожиданно нагрянувших к нему неизвестно по чьей рекомендации!..

Но и здесь проклятое чувство неловкости дает себя знать. Досадно, что талант Гии разменивается по мелочам. Обидно за его мать, покорно вставшую ночью, когда Гия притащил к себе подвыпивших и давно уже надоевших друг другу приятелей. Обидно за старую мать, терпеливо ожидающую, когда же сын сядет работать, смущенно приветствующую непрошеных гостей.

Нет, ничего здесь веселого нет, никакая это не комедия.

Впрочем, может быть, все же комедия?

Вот чуть не на голову Гии падает с балкона фикус. А вскоре его чуть не пришибла бадья со строительным мусором. Может быть, как в старой, доброй комической с Монти Бенк-

«Жил певчий дрозд». Гия Агладзе — Г. Канделаки

сом, кто-то трахнет нашего безалаберного героя по башке, и он, скосив глаза, закружится, смешно задирая ногу, а потом побежит дальше? Нет, ничего такого комического не происходит. Строители ругаются, что Гия проник за ограждение, прохожие ругаются, что чуть не убило человека. И к знакомому чувству досады, что Гия опять помешал, примешивается что-то тревожное. Предчувствие, что ли.

Ну вот, в жанре фильма мы разобраться не смогли, своего отношения к герою не определили, а теперь докатились и до предчувствий. Черт его знает, что такое, мистика какая-то...

Так в чем же дело, какими же средствами этот странный режиссер Иоселиани заставил нас то досадовать, то смеяться, испытать целую гамму тонких, едва уловимых чувств?

Несмотря на то, что сценарий этого фильма писали пять человек, сюжета я не уловил, композиции не почувствовал.

В самом деле, вслед за Гией фабула фильма перепархивает с одного места на другое, от одних персонажей к другим. Возникнув, многие персонажи исчезают и больше не появляются. А многие эпизоды можно было бы, пожалуй, перетасовать, поменять местами. Да уж, вот она дедраматизация, дегероизация!

Впрочем, как это у Горького сказано о сюжете? История развития (или раскрытия?) характера героя?

Но, может быть, такой вот расхлябанный сюжет и выражает, раскрывает характер героя, легко и беззаботно скользящего по жизни? Может быть, такая свободная композиция и отражает образ жизни героя, не скованного ни предрассудками, ни обязанностями? Стало быть, не дедраматизация с дегероизацией, а некий новый композиционный принцип, обусловленный характером героя и основной мыслью фильма!

Но какова же эта основная мысль?

Подождем. Нам ее выскажут отчетливо, как в басне.

Выскажут. Значит, поищем формулу в диалогах. Ведь обычно идея драматического произведения высказывается главным героем или кем-либо из персонажей в решающем поворотном эпизоде драмы — в кульминации, развязке...

Вот на удачу несколько типичных диалогов:

— Еще раз добрый вечер.

«Жил певчий дрозд»

— Добрый вечер.
— Разреши войти к тебе.
— Нет, не разрешу.
— Ну, пожалуйста... Понимаешь, я не один...

Или вот еще:

— Доброе утро.
— Доброе утро.
— Вот.
— Что это у тебя?
— Пластинка.
— Жаль, немного поцарапана.
— Не нравится?
— Нет, почему, нравится. Это мне?
— Да.
— Спасибо.

Или еще:

— Добрый вечер.
— Добрый вечер.
— Как дела, Гоги?
— Хорошо.
— Здорово!
— Здорово...
— Сядь на свое место. Девочки там, в большой комнате.
— Садись.
— Что-то не хочется.
— Куда ты?
— Я к Нико загляну на минутку.

И так почти весь фильм. А если прибавить к подобной болтовне еще целый поток неорганизованных звуков: отрывков из деловых разговоров посторонних людей, из лекций, из радио- и телепередач, из заучивания уроков, уличных окриков, тостов, песен, романсов, оперных арий, граммофонов,— то получится нечто хаотическое.

Однако не обусловлено ли и это композицией фильма, эпизодами, как бы случайно вырванными из быстротекущей повседневности, и не создает ли это ощущение жизненности, обаяние непосредственности, очарование достоверности? Ведь в том, что сначала кажется беспорядочным набором слов, звуков, фраз, есть своя закономерность. В бессодержательных репликах пульсирует живая жилка смысла, выявляются человеческие характеры, различные взаимоотношения людей. А музыка появляется ровно на столько времени, чтобы создать настроение, дать ироническую характеристику происходящему, порою контрастировать, порою совпадать с эмоциональным настроем эпизода. А если режиссер и задерживается на грузинских песнях, любовно

«Жил певчий дрозд»

вслушивается в них, песни эти так хороши, что зритель охотно слушает их вместе с режиссером.

Итак, и монотонно-отрывочные диалоги, и потоки разнохарактерных звуков, и разнообразие музыки закономерны, определены композицией и стилистикой фильма, в свою очередь обусловленными характером героя. Хаотический на первый взгляд фильм оказывается на редкость гармоничным и пронизанным мыслью.

Жизнь мчится мимо Гии, разнообразная и привлекательная жизнь, но он, скользя по ней, улавливает только случайные встречи, обрывочные диалоги, поверхностные отношения.

Нужно сказать, что тонкая нюансировка и разнообразие эпизодов и персонажей фильма обусловлены тем, что он снят на натуре и играют в нем непрофессиональные актеры. Неповторимость реальных квартир, учреждений, улиц, магазинов, троллейбусов, мастерских, так точно выбранных режиссером, так наблюдательно и остроумно снятых операторами, придает фильму ощущение естественности, правды. Такое же впечатление оставляют и персонажи. Как правило, роли их невелики. Они выбраны так и поставлены в такие обстоятельства, что «игры», «представления» от них не требуется. Они остаются самими собой, и режиссер задерживает на них внимание ровно столько времени, сколько нужно для того, чтобы заметить их типические и характерные черты. Поэтому они запоминаются. Разве можно забыть толстого, пресыщенного собутыльника, озабоченного концертмейстера, приветливую лаборантку, самоуглубленного хирурга, принаряженную именинницу-тетю, целую галерею пирующих гостей или, например, военного, неожиданно заигравшего на рояле. Во всех этих людях, показанных с добрым и тонким юмором, ощущается наша современность: они доброжелательны, открыты и вместе с тем заняты чем-то своим, сосредоточены на своем. В них ощущается и Грузия — с ее артистизмом и остроумием, с дружеской бравадой и шумным гостеприимством.

И здесь надо особо остановиться на исполнителе главной роли — Геле Канделаки. Он, как это ни удивительно, не актер, а режиссер-документалист. Но его артистичность, свобода, искренность и гибкость в общении с совершенно различными персонажами, его

умение доносить подтекст, внутреннее, не сразу заметное содержание эпизодов, его обаяние и детская незащищенность покоряют. Легко, на бегу, словно играя, быстро меняя настроения, интонации, повадки, он создает характер человечный, свежий, новый.

Вот здесь-то и таится главный успех фильма: найден новый, свежий, необычный и сложный человеческий характер.

Уже загорались споры кинокритиков — каков он: положительный, отрицательный? И, правда, как не полюбить Гию Агладзе — доброго, отзывчивого, бескорыстного? И как не осудить Гию Агладзе — пустого, легкомысленного, бесхребетного? Как не увлечься его дружелюбием, готовностью идти навстречу? Как не возмутиться его бесплодностью?

Вот в этой многокрасочности и заключена социальная выразительность этого образа. Характер Гии по-своему также отражает черты нашего общества, открытого для всех человеческих стремлений, организованного так, чтобы каждый мог проявить себя, найти свое место. Но человек должен уметь использовать эти возможности, уметь поставить себе цель, сосредоточить свои силы для ее достижения. Гия Агладзе этого не сумел. И остался певчим дроздом, симпатичным пустоцветом. Разве так не бывает?

Открыть в жизни новый характер, заключающий в себе черты социального конфликта, нелегко. Немногие фильмы могут быть в этой связи названы. Мне вспомнился фильм Ларисы Шепитько «Крылья». Центральная роль этого фильма — бывшая военная летчица, столь прекрасно сыгранная актрисой М. Булгаковой, — тоже несла в себе малоисследованные, но существенные противоречия. Честный, храбрый, самоотверженный и добрый человек, получивший, казалось бы, все возможности для роста, отставал от жизни, засыхал, становился людям в тягость. И вывод, основная мысль фильма, был поучителен: не надо думать, что новая нравственность рождается легко, сама собой. Человек не должен останавливаться, успокаиваться. Так же и образ Гии отчетливо говорит о том, что нельзя скользить по жизни, размениваться на пустяки. Каждый человек обязан найти свое место в сложном процессе вечно меняющейся жизни. Гия своего места не нашел. Он не смог ответить за себя перед человеческим обществом.

Торопясь куда-то сияющим солнечным утром, Гия загляделся на хорошенькую девушку и погиб под автобусом. Пораженные неожиданностью и горем, мы старались заглянуть через головы сбегающихся людей, мы слышали тревожный вой кареты «скорой помощи»...

Случайная, глупая смерть!

И зачем это нужно? Случайность в финале фильма? Мрачные ноты вместо разрешения конфликта? Или, может быть, даже (вспомним падающие около героя фикусы и кирпичи) унылая мысль о предопределенности.

Нет, уныния и мистики здесь нет. Отар Иоселиани погубил своего симпатичного героя для ясности окончательного вывода. Жил певчий дрозд. Порхал по жизни. Казался талантливым, приятным, даже необходимым. А что он создал, что оставил людям? Крючок на стене мастерской, на который часовщик привычно вешает свою кепку.

Мораль ясна. Отчетлива, как в басне. Поучительна. И маятник, отсчитывающий уходящие секунды, зовет помнить не о смерти, а помнить о жизни, о ее смысле, о ее требовании к каждому: найти себя в свершениях для людей.

«Мюзикальные» фильмы

Ю. Богомолов

«Украли старого Тоомаса». Сценарий Э. Класа, Г. Скульского, С. Школьникова при участии Э. Ветемаа, С. Ныммика. Постановка С. Школьникова. Оператор И. Черных. Художник Х. Халла. Композитор У. Найсоо. Звукооператор Г. Вахтель. «Таллинфильм», 1971.

«Синие зайцы». Сценарий М. Розовского и В. Аксенова. Постановка В. Аксенова. Оператор Н. Строганов. Художник И. Вускович. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор Н. Левитина. «Ленфильм», 1972.

Легко показывать эстраду с эстрады. Почти так же, как кино в кино. Трудности начинаются, когда решают эстраду спроецировать на экран. Хотя, казалось бы, чего легче: надо просто прибавить одно к другому — элементарная арифметическая задача.

Прибавляем. Но получается не сумма, а разница. И к тому же большая.

Теперь уже нет охотников снимать киноконцерты. Теперь всем ясно, что в фильме требуется сюжетный ход. Остроумный и неожиданный, который позволил бы, с точки зрения здравого смысла, оправдать пение и танцы на протяжении полутора часов. Самое остроумное — это взять в герои человека, по роду своей профессии связанного с вокалистами, солистами, хористами и оркестрантами. Или по-другому. Что, если показать уснувшего человека и пусть ему приснится все то лучшее, что есть на нашей эстраде? А еще можно представить молодых людей, влюбленных до такой степени, что солнце им кажется юпитером, луна — софитом, а весь мир — гигантской эстрадной площадкой. Наконец, есть еще и дети, чья наивность и непосредственность могут послужить надежной сюжетной опорой любому музыкально-танцевальному изобилию.

Пара влюбленных и пара задремавших ученых-историков — этого оказалось достаточно, чтобы начать концерт в фильме С. Школьникова «Украли старого Тоомаса». Эмблематичный рыцарь, покинув свой пост на городской ратуше, вместе с парой молодых людей, подгоняемый парой почтенных мужей, совершает прогулку по площадям и улицам старого Таллина, где за каждым углом героев ожидает какой-нибудь эстрадный номер — песня, танец: то на ночной улице, то на предрассветной, то на фоне старинного замка, то в лучах заходящего солнца.

Молодая пара подходит к стене, на которой нарисовано сердце, пронзенное стрелой. Стало быть, есть повод спеть.

Старый Тоомас заходит в кафе перекусить — и это повод послушать песню.

Герои заглядывают в театр — тоже повод для небольшого эстрадного спектакля, навеянного на этот раз «космическими мотивами».

Они заглядывают в пролом средневековой стены, а там — танцевальный ансамбль.

Наконец, все вместе — и преследователи и преследуемые — попадают на знаменитый праздник песни, где железный Тоомас, узнав, как его ценят, решает, что ему надо поскорее вернуться обратно, на шпиль ратуши.

Влюбленные пошли по домам, ученые пожали плечами, а авторы не без лукавства представляют зрителям возможность разобраться самим, что в их фильме быль, а что выдумка.

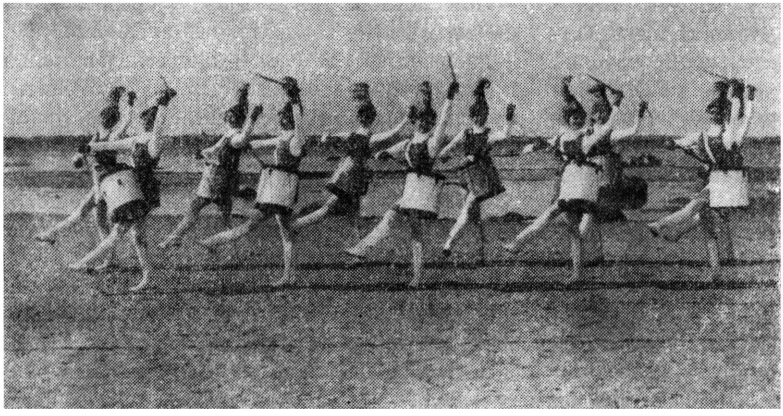
Разобраться нетрудно. Эстрадный концерт — тут самая правдивая быль, которой веришь от первого до последнего номера. Все остальное — небыль, к сожалению, не богатая на выдумку.

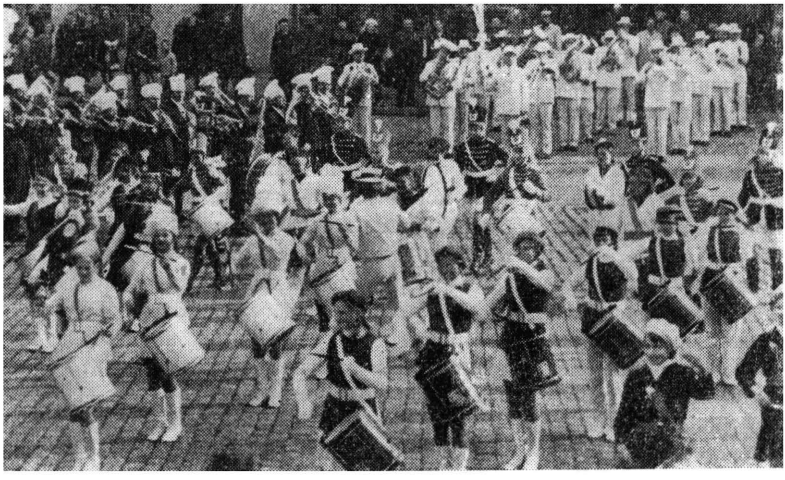
В паузах между номерами Тоомас «наблюдает жизнь», ее поток. Вокруг оживленное движение. Повозки на колесах — все больше железные. Зато сами горожане уже не носят железных доспехов. А вот длинные волосы у мужчин, усы и бороды по-прежнему в моде! Тоомас узнает и не узнает свой родной город. Молодые люди показывают ему из окна автобуса новые жилые кварталы. Показывают не без гордости. Тоомас — вежливый человек, он в восторге. Он от всего в восторге, если не считать нескольких моментов: в одном случае он удивился небрежности какого-то субъекта, бросившего окурок прямо на мостовую, в другом — ему не понравилось, что кто-то полез в такси без очереди.

Была еще одна конфликтная ситуация: на празднике песни он повстречал своего двойника — искусно загримированного и одетого актера. Рыцарь, конечно, бросился разоблачать самозванца, нечаянно схватил его за ус, ус отклеился...

Все это довольно унылый конферанс к музыкальному ревю. Авторы картины оказываются не более наблюдательными, чем герой.

К выступлениям артистов эстонской эстрады прибавили прекрасные виды Таллина, городскую реликвию, но в результате зритель опять получает не сумму, а разницу. То есть все тот же концерт с сюжетом, «исполняющим» обязанности конферансье и не справляющимся со своими собственными.





Мажорные кадры из фильмов «Украли старого Тоомаса» и «Синие зайцы»: попробуйте отгадать — откуда какой?

Представьте себе: памятник Пушкину сходит со своего пьедестала, что у кинотеатра «Россия», а навстречу ему — квартет «Аккорд». Вот бы удивился Пушкин, вот бы удивился квартет.

И не то, чтобы прием этот сам по себе худ и невозможен.

Чего только ни придумаешь, чтобы несколько освежить восприятие привычной реальности или не менее привычной условности. Но если любопытство железных и каменных гостей к нашей жизни будет удовлетворяться только эксцентричными танцами, лирическими песнями и правилами уличного движения, то пусть уж они останутся там, куда их с самого начала поставили. Из храбрых рыцарей, великих поэтов и известных литераторов, как правило, выходят весьма неважные конферансье. Авторам киноревю с этим надо смириться.

Мюзиклы, понятно, дело другое. Мюзикл нуждается в большой серьезной мысли.

Папа Льва Николаевича Толстого как-то неосторожно обмолвился в присутствии будущего автора «Войны и мира», что на свете бывают синие зайцы, хотя и редко. Теперь по

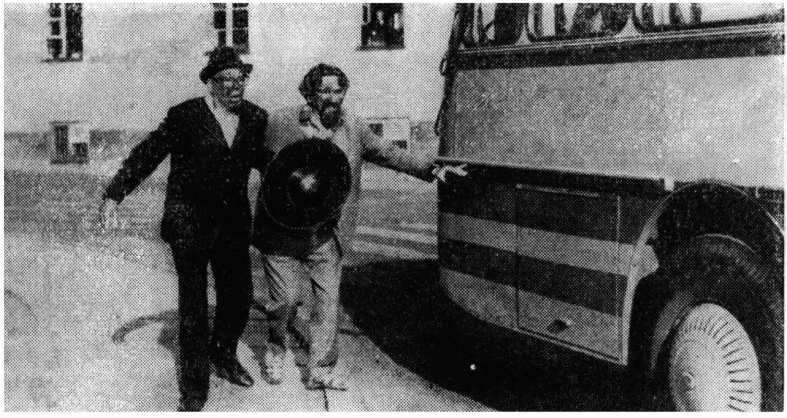
Что у влюбленных на уме — у вокалистов на устах

мотивам этого высказывания создан фильм. Он так и называется — «Синие зайцы». Сначала их нарисовали и раскрасили прямо на асфальте дети, потом о них пропели довольно славную песенку взрослые. В песенке есть такие слова: «Мы за синим зайцем, как за синей птицей, тронулись в далекий дивный путь». Путь и далекий и дивный. Опять Таллин, излучина Волги, горное ущелье, кавказская долина, Подмосковье. Много живописной натуры, с домакеткой и достройкой. Много комбинированных съемок, музыки и танцев.

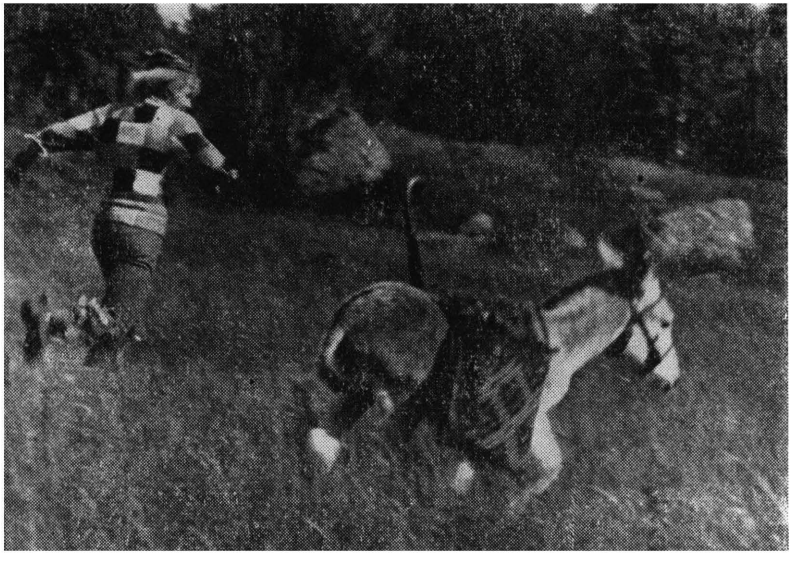
Но все это теперь не главное, коль скоро герои, как нам успели сообщить авторы, всерьез помышляют о неких символических зайцах.

Синие зайцы — это что-то необычное, удивительное, яркое, это умение за обычными очертаниями жизни различить непривычное, наконец, это искусство показать черно-белую реальность вызывающе живописной. Словом, «программа» художественного освоения мира!

...У молодого клоуна Саши с его напарником осликом Геной очень туго шел номер. Са-



Конферанс на свежем воздухе



Клоунада на свежем воздухе

ша доставал огромный шприц, давая понять публике, что сейчас воткнет его в зад провинившемуся животному. А детвора, которой так знакома эта неприятная процедура, в слезы. Саша и Гена в отчаянии бежали от стыда из цирка.

Цирковое искусство, насколько известно, условнейшее из искусств. И, может быть, как раз поэтому оно так желанно в повседневной реальности. Тем более что в данном случае клоун Саша сам потянулся к действительности, надеясь в ней найти источники вдохновения и воображения.

Вместе с осликом, исполнив предварительно несколько головокружительных трюков под куполом неба, он отправляется на натуру за синими зайцами, пользуясь всеми доступными ему попутными средствами передвижения: на велосипедах, машинах и просто на воздушных змеях. И все, что они дальше видят, —

доподлинная реальность, правда, тоже с немалой добавкой сюжетной домакетки и музыкальных дорисовок. Ритмизированы движения прохожих, положен на музыку танец рыбок. Соревнованиям пожарников аккомпанирует слаженный диксиленд, одетый в пожарную униформу. А в параде духовых оркестров на таллинских площадях принимают участие и сами герои фильма. Песнями и смелой джигитовкой встречает цирковых артистов ансамбль абхазских долгожителей.

Пролетая где-то над Курщиной, Саша заметил необычайно красочную массовку. Притормозил, опустился пониже, оказалось, что это старинный свадебный обряд. Впереди на повозке — старуха, погоняющая лошадку, несколько дальше — родственники молодых, друзья и односельчане с гармошками, дудками, бубенцами. А замыкают шествие сами новобрачные. Саша подхватывает под руки невесту, та шутливо сопротивляется, жених шутливо грозит. Все довольны. И Саша в восторге. Он от всего в восторге.

Сверху ему открывается грандиозная панорама: леса, поля, реки и —Волгоградский мемориал: женщина с поднятым мечом как бы устремляется навстречу рыжему Саше. Мемориал смотрится тут как макет. На большой высоте все внизу кажется таким упорядоченным, почти игрушечным и... одинаковым.

А когда стало заходить солнце и подошло время режимной съемки, Саша снял рыжий парик, чтобы условностью своей яркой шевелюры не нарушать правдивости красивого заката. Закат и вправду красив. А тут еще девушки на берегу затянули что-то грустное — вопреки веселым словам и жизнерадостному смыслу песни. Кони в контровых лучах оседающего солнца склонили головы, пощипывая траву.

Тут молодому клоуну и померещились синие зайцы. И он горячо стал объяснять ослику Гене, какой будет у них теперь номер. На арену выйдут синие зайцы... Синие-синие... Заиграет волшебная музыка. А дальше? Дальше он еще не придумал.

Признаться, и нам становится любопытно узнать, каким образом все, что видел Саша в своем полете над нашей землей, отразится на цирковой клоунаде. Мы понимаем, что номер должен оказаться действительно из ряда вон выходящим, что мы увидим нечто необычное, удивительное, яркое, запоминающееся. И мы надеемся. Но фильм как раз кончается в тот момент, когда начинается номер. И что там произойдет на арене, после того как появятся выкрашенные в синий цвет зайцы и заиграет волшебная музыка, остается гадать. Но гадать не хочется.

В картине правдивы закаты, восходы. Достоверны прохожие на улицах, абхазцы-долгожители, эстонские мажоретки, ленинградские джазисты, московские дети. Все это не выдумано. Все это снято так, как оно и есть. Ко всем этим натурным съемкам прибавлены клоун Саша и ослик Гена. Но суммы опять не получается. И не то чтобы сам прием был заведомо плох и неплодотворен. Плохо, что он не выдержан последовательно. Ведь он должен был мотивировать не программу очередного киноконцерта, а определенную точку зрения, с которой можно увидеть много необычного в повседневной реальности, в том числе и... синих зайцев. Но фильм, задуманный и начатый, как мюзикл, очень скоро сбивается на традиционное ревю с клоунадой на свежем воздухе, которая ничем не лучше той, что мы видели под куполом шапито, и не хуже того конферанса, что мы слышали в «Старом Тоомасе».

Все одно — что старый Тоомас, что молодой Саша, что упрямый Гена. Все они снялись со своих привычных мест и спешат к любимым дамам, по пути успешно «открывая» то, что предусмотрено было программой музыкального путешествия. Больше всех, конечно, трудится Саша. Он марширует с мажоретками, джигитует с джигитами, шутит с детьми и стариками, флиртует с Прекрасной Женщиной, кувыркается, комикует и даже по вечерам на Волге изображает «ищущего художника». Саша вообще прыткий молодой человек, только он совсем неинтересен в фильме как клоун.

Он ломает дурака, но он не дурак. Он ни разу не остается в дураках, как положено

в сказках, может быть, поэтому ему и не суждено оказаться в мудрецах.

У него есть парик и нет маски. В этом все дело. Нет маски — нет и лица. Нет и своего собственного взгляда на мир. И напрасно авторы фильма отправили своего героя за синими зайцами. Он мало что увидел, да правду сказать, большего увидеть и не мог.

Новая картина Марка Розовского и Виталия Аксенова как будто продолжает тему предыдущей — «Семь нот в тишине», сделанной несколько лет назад, в которой авторы показывали нам, как одни люди верно берут музыкальные ноты, а другие фальшивят.

И странное дело: та картина, нехитро сложенная из отдельных новелл, оставляла впечатление более цельное, нежели эта сюжетная лента.

От идеи документального ревю М. Розовский и В. Аксенов пришли к мысли о «документальном» мюзикле. Они пришли в принципе к хорошей мысли.

Но ведь одними сюжетными домакетками и дорисовками не обойтись. Для всякого мюзикла нужен не просто сюжетный ход, но сюжет. Нужна драматургия. И нужны конфликты жизненные и острые. То есть нужно все то, что необходимо для всякого обыкновенного произведения искусства.

«Вестсайдская история» по Шекспиру — вполне правомерное произведение искусства. Так же как и «Оливер!» по Диккенсу или «Милая Чарити» по Феллини.

А у нас все больше создаются необыкновенные «мюзикальные» фильмы, которые выходят много хуже обыкновенных.

Суть дела не в авторитете авторов лучших мюзиклов, а в тенденции основывать музыкально-танцевальные фильмы на солидной драматургической основе и серьезном жизненном материале.

Музыку здесь заказывают те, кто сочиняет сюжет, а не наоборот.

Не надо прибавлять музыку к сюжету или сюжет к музыке. Надо умножать одно на другое, и тогда получится произведение.

Это так очевидно и почему-то так недоступно.

Смешное, серьезное, печальное...

Ю. Никулин

Беседу вел Вл. Шахиджанян

...Встреча с Юрием Никулиным откладывалась со дня на день: то шли съемки в павильоне «Мосфильма» и репетиции в цирке, то поездки на открытие кинофестивалей, потом «натура» «Стариков-разбойников», снова съемки в павильоне, затем грипп — так продолжалось около двух месяцев.

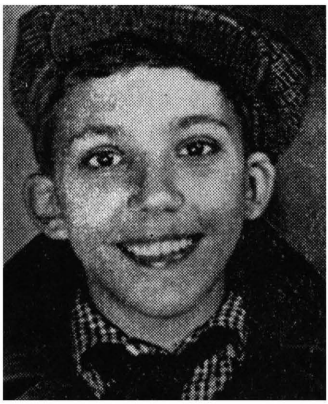
Наконец закончилась работа в картине «Телеграмма» режиссера Ролана Быкова, настал последний день озвучания в фильме «Точка, точка, запятая...» режиссера Александра Митты.

Съемочная группа «Стариков-разбойников» вступила в завершающий период — оставались досъемки во Львове, куда на четыре дня выехал и Юрий Владимирович.

Там и состоялась наша беседа. Я благодарил погоду. Кинематографисты ее проклинали. Требовалось солнце. А его не было. Съемку отменили, и Никулин наконец назначил мне встречу.

Разговор длился несколько часов. А потом, в Москве, было продолжение... Я просматриваю записи, сделанные во время наших встреч, прослушиваю магнитную ленту с ответами на вопросы. И выстраиваются в цельный рассказ размышления актера о жизни, друзьях, о поиске своего призвания в искусстве. Иногда Юрий Владимирович, отвечая на тот или иной вопрос о своих ролях, о работе в цирке, о встречах со зрителями, рассказывает и о своем детстве, об отце, о своей семье.

Так и выстроился м о н о л о г а к т е р а, в котором трудно отделить личную жизнь от творчества, а размышления артиста перерастают в стремление подвести итог, пусть самый предварительный, тому, что довелось передумать и пережить на съемочной площадке и на цирковом манеже.



Я пионер

А это сержант Юрий Никулин

Достигли ли вы своей мечты?

Юрий Владимирович усмехнулся. Перебрал струны гитары (он берет ее с собой во все поездки), присел на краешек стула И, улыбнувшись, ответил как-то особенно серьезно, не торопясь ставить точки над «и»:

— Вот вы меня спросили, и друзья меня спрашивают, достиг ли я исполнения своей мечты? Мечты...

Я никогда не строил собственных планов: не рассчитывал, что вот мне надо успеть сделать то-то и то-то. Стремиться к тому-то и тому-то. Трудно ведь выразить словами свою заветную цель. Хотя она, конечно, есть у каждого человека. Цель — впереди!

Возьмем быт. Инженер. Только начинает жизнь. Хочет, чтобы была повыше зарплата, была квартира, прошла удачно женитьба, чтобы были дети. И вот все это приходит. И, конечно, есть работа. А, как известно, в работе совершенствованию нет предела. Завтра надо делать то, что ты делаешь сегодня, лучше, и, главное, надо, чтобы хотелось делать лучше.

Думаю, что это очень страшно, когда человек всего достигает. Если достигнуть всего, то незачем жить. Тогда нужно от всего отказаться, перестать работать. У меня бывают бессонные ночи, и я порой думаю — а что же дальше? Судьба актера кино часто зависит не от него. Впрочем, меня это не может страшить. У меня есть цирк.

В детстве я мечтал быть актером. Это исполнилось. Работаю в цирке, в кино и получаю от этого удовольствие, хотя бывают, конечно, и неприятности, бесконечные хлопоты... Уходит здоровье. Но есть самое главное — удовлетворение, радость, ощущение нужности, необходимости и, не сочтите меня нескромным, неповторимости. Конечно, те роли, которые я играл в кино, могли исполнить и другие актеры, но ведь это было бы иначе, не правда ли?

Думаю, если по-настоящему мечтать, то всегда будет еще что-то самое главное впереди, несвершенное: несыгранная роль, ненаписанная статья... Да мало ли что ожидает тебя? И все это — ожидание интересного будущего — и помогает мне в работе. И будет ужасно, если когда-нибудь в бессонную ночь я скажу себе: «Все, Юра, у тебя все позади, ты достиг всего, на что был способен».

Надеюсь, что подобной бессонной ночи у меня не будет.

Я знаю, что уже не смогу сыграть молодого человека. Ну и что из этого? Все равно остается многое, что меня влечет. Мне интересно было работать над ролью следователя Мя-

чикова в фильме «Старики-разбойники» (другое дело, как эта роль вышла), интересно сейчас репетировать в цирке новые репризы, интересно было сниматься вместе с сыном у Александра Митты в «Точке, точке, запятой...», интересно было выступать недавно на открытии Ворошиловградского цирка, интересно было встречаться с летчиками в одной из воинских частей, интересно читать новые журналы, смотреть новые фильмы, новые спектакли... Видите, как много интересного в жизни.

Всегда говорю себе: «Ты еще многого не достиг. Немало интересного будет впереди. Всегда есть возможность чему-то удивиться, а может быть, кого-нибудь удивить». Поэтому есть смысл жить и работать в полную меру возможностей, было бы здоровье.

Отец. Первые встречи с искусством. Домашнее кино

О человеке, которому повезло в нашей профессии, принято говорить — он родился актером. Не знаю, можно ли это отнести ко мне. Насколько помню себя, всегда любил представлять, выступать, развлекать, разыгрывать сценки... Испытывал радость от того, что кого-то удивил, кому-то доставил удовольствие.

Мой отец, Владимир Андреевич Никулин, был драматургом-малоформистом; он писал для цирка и эстрады. Публика его, конечно, не знала. Клоуны, конферансье исполняли его репризы, интермедии, но никогда не говорили, что их написал Владимир Андреевич Никулин. Мать работала на сцене, но с моим рождением она была вынуждена бросить актерскую работу.

Мы жили в маленьком городке на Смоленщине. Был там небольшой театрик. Отец писал для этого театра, ставил там классику, выступал как актер. Был еще театр «Теревюм» — театр революционного юмора, так расшифровывалось название. Отец делал в нем обозрения, выпускал живые газеты, сочинял куплеты на местные темы. А потом мы переехали в Москву, получили комнатку метров девяти-десяти и жили все вместе: папа, мама и я. И несмотря на все трудности (отец то получал деньги, то его интермедии, скетчи не шли, и соответственно денег не было), на сложности бытовые, жили мы весело, с юмором. Отношение к юмору было профессиональным. Все репризы, интермедии, скетчи, реплики отец в первую очередь проверял на своей семье.

Представляете — пишет он ночью, когда все спят и можно работать (жили-то мы в ком-

Они нас любят — а мы любим их

«Пес Барбос и необыкновенный кросс»—первая встреча с Л. Гайдаем

мунальной квартире), а затем, на рассвете, закончив переписывать бесконечные варианты, он будил нас и говорил: «Ну, я вроде кончил. Послушайте». И нередко часов в 6—7 утра нам приходилось слушать новый фельетон или анекдот... Смешно, может быть, покажется. Но мы-то привыкли к этому. И сразу включались. С удовольствием слушали, реагировали.

Кроме того, отец помогал мне, или, вернее будет сказать, я помогал отцу устраивать домашние спектакли. В них принимали участие мальчишки и с нашего двора и из соседних домов. Помню домашний спектакль, назывáвшийся «Блин». Я играл маленького мальчика, который должен был найти блин, потому что этот блин приносил счастье, и мальчик думал, что блин живой. Спектакль готовился к масленице.

Помню комнату, перегороженную одеялом (заменяло занавес), наверху висел затянутый желтой бумагой обруч, называвшийся «Блин»... Я пел песню. Мы искали блин, находили его и переходили со «сцены» в «зал», и там вместе с родителями ели уже настоящие блины.

Так на практике у нас осуществлялась идея единения зрительного зала со сценой. Спектакль теперь вспомнить трудно, но до сих пор осталось ощущение веселости, искренности, легкости и полезности прожитого дня.

Помню другое обозрение. Мы изображали героев тогдашних фильмов. Было мне лет семь. Мы собрали всех ребят с нашего двора. И отец, согласно их характерам, придумал им роли. Коля Душкин, мой приятель, играл Вильяма Харта. Ковбоя. У него была широкополая, из картона, шляпа, платок, повязанный вокруг шеи. А я играл одного из героев американских фильмов. Выступал в канотье, в роговых очках, приклеил традиционные усики, сделал себе знаменитую улыбку и думал, что очень похож на знаменитого Гарольда Ллойда. Конечно, костюмы наши были примитивны, мизансцены элементарны, но все разыгрываемое доставляло нам истинное удовольствие.

Потом началась школа. Отец вел у нас в школе кружок. Ничего, конечно, за это не получая. В то время никто и не думал, что за ведение кружка можно просить деньги. Отец относился к разряду фанатиков: если он что-то любил, то весь отдавался любимому делу. Он больше времени тратил на школу, чем на свою основную работу.

В школе отец развернул грандиозную работу. В шестом или в седьмом классе — поверите ли?— мы уже ставили отрывки из «Интервенции», играли «Женитьбу», ставили Пушкина. Классика была у нас в почете.

С четвертого класса отец писал и ставил для меня и одного из моих товарищей, одноклассника, клоунады для школьных вечеров. Клоунада была с традиционными шутками, в то же время в ней использовался и школьный материал.

Никто не говорил ни мне, ни отцу, что вот, мол, какой способный Юра Никулин — при-

рожденный артист. Нет. Просто я любил выступать. И поэтому, само собой разумеется, считал: закончу школу — стану артистом.

Любил я, конечно, и кино. В шестом классе тетка подарила мне однажды на день рождения маленький ящичек под названием «Эпидиоскоп» — стоил он шесть рублей на старые деньги. Можно было вложить фотографию, карту, картинку и на стенке на белой простыне увидеть увеличенное изображение. Так возникло домашнее кино. Это было чудо. Я устраивал домашние киносеансы: склеивал длинные полоски бумаги, разрисовывал их и быстро пропускал через свой домашний киноаппарат — кадры двигались. Это доставляло мне огромное наслаждение.

По ходу действия я комментировал рисунки. Это были мои «экранизации» произведений классиков. Среди них — рассказ Эдгара По «Черный кот». Придумывал я и «фильмы ужасов»: «Егор-могильщик», «Похитители мальчиков» и другие. В сюжетах кинокартин использовалась и война. В то время она казалась мне романтичной. Мы все жили отзвуками гражданской войны.

Домашнее кино! Оно было для нас чудом. Вот у меня растет сын. Он проснется, нажмет кнопку и — включен телевизор. Со всеми его программами. И это телечудо он принимает как обыденность! А мы воспринимали, как чудо, деревянный, чуть ли не самодельный ящик домашнего кино.

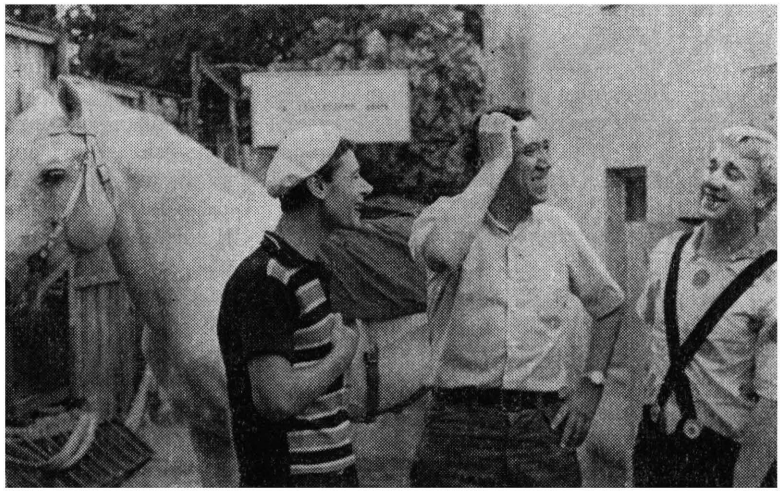
Кончил я десятый класс в 39-м году. Хотел было поступить во ВГИК, на режиссерский факультет. Но в то время вышел указ о разрешении призывать юношей после десятилетки в армию. С кинорежиссурой ничего не получилось.

Как сейчас помню, вечером 18 ноября мы с отцом пошли во МХАТ, смотрели спектакль, а потом меня проводили... на войну.

«Нужно организовать нечто вроде клуба веселых и находчивых», — сказал комиссар

Нас привезли под Ленинград на станцию Белоостров: прямо на границу с Финляндией. А через две недели я уже написал заявление о том, что хочу идти в бой комсомольцем. В финской войне мое солдатское ремесло было нехитрым — я подтаскивал снаряды к орудиям. Война была короткая, но жестокая. Мороз, стрельба, оторванность от Большой земли. Было тяжело. Особенно мне, привыкшему к веселой, несколько богемной жизни.

А потом настала пора идти домой, и я даже купил себе за 12 рублей фанерный чемодан — их очень красиво мастерил один из умельцев нашей батареи.



Г. Ротман, Г. Маковский, я и знаменитая артистка цирка «Дина»

«Операция «Ы» и другие приключения Шурика»—дружба с Л. Гайдаем продолжается

Но пришел 41-й год. Новая война. И вновь я солдат. Всю блокаду провел под Ленинградом. Стоял в обороне под Белоостровом, Колпино, Пушкино. Затем прорыв блокады. Воевал в Прибалтике, принимал участие в боях за освобождение Пскова, Тарту, Риги...

За это время дивизион, в составе которого я был, здорово потрепало. И зимой 44/45-го года нас отвели на переформирование и на отдых в небольшой латвийский городок. Там и встретил окончание войны.

Однажды вызывает меня командир и говорит: «Ты тут вроде бы самый веселый и самый находчивый. Нужно сделать так, чтобы народ у нас не скучал. Организовать самодеятельность, что ли...»

В то время не было, как вы понимаете, никакого клуба веселых и находчивых, но мой комиссар сказал именно так, именно эту фразу: «нужно организовать нечто вроде клуба веселых и находчивых». Слово командира равно приказу. А приказ пришелся мне по душе.

Я обошел наши батареи, выявил более или менее способных ребят и организовал армейскую самодеятельность. Меня именовали громко — художественный руководитель Юрий Никулин, и было это приятно.

Ребята загорелись. Естественно, война, усталость, долгая оторванность от дома, настроение падало, а тут — музыка, шутки, конферанс... Мы быстро создали хор, были у нас еще чечеточники, рассказчики, клоуны. Пришлось мне вести конферанс, участвовать в клоунаде, запевать в хоре и дирижировать им, разыгрывать скетчи, словом, делать все, что хотелось. Сопровождал наши выступления один из солдат, блистательно владевший трофейным аккордеоном. Успех был колоссальный. Нас сразу начали приглашать в другие части. Так мы стали артистами.

Но как-то вызывают меня к начальству. И назначают тренером дивизионной футбольной команды. Мы долго готовились к одному из ответственнейших матчей с соседней воинской частью. На наши тренировки собиралось все начальство. Смотрели, подбадривали, советовали. И вот пришел день встречи двух команд. Играли мы здорово. Счет был 12:0... в пользу противника. Меня с тренерской работы сняли и снова перекинули на самодеятельность.

Любопытно, мы сидим сейчас с вами в гостинице, во Львове, а совсем недавно заходит ко мне в этот же номер пожилой мужчина, смотрит на меня внимательно и спрашивает: «Вы меня не узнаете?» Я отвечаю, что не узнаю. «Ну как же, — говорит он, — Юрий Владимирович, мы с вами вместе воевали, я был санинструктором у вас в дивизионе.

Я ведь у вас в хоре пел. Мы еще смеялись тогда, когда вы клоунаду делали с Ефимом Лейбовичем. Он был тогда вместе с вами в одном взводе, а сейчас работает в Ленинграде».

И я вспомнил, как мы делали клоунаду. Конечно, все было примитивно. Я уж не говорю о репертуаре, который был почерпнут из того, что я слышал от отца. Костюмы были весьма странные. У партнера (он был белый клоун) — цилиндр-шапокляк, гимнастерка, поверх которой фрак. Галифе, обмотки и ботинки. У меня рыжий парик (нашли женский парик в разбитой парикмахерской и обрезали его), тельняшка, меховая безрукавка (мехом наружу), шаровары и 48-й номер ботинок. Самые большие, что нашлись в каптерке у старшины. Вот и весь наш костюм.

Отец мой подключился и к этому делу. Он мне из Москвы репризы посылал. Приходили толстенные конверты. Письма содержали и закрутку хорошего табака. Я закуривал и читал, наслаждаясь табаком и папиным юмором. А рядом сидела вся самодеятельность. Мы тут же обсуждали, что можно использовать для хора, для скетчей, для клоунады.

Но кончился отдых, концерты, и мы снова на передовой.

Помню ночь. Землянка. Все спят. Завтра на рассвете наступление. Удар по окруженной группировке немцев в Курляндии.

Вдруг просыпаемся от выстрелов. Выскакиваем. В чем дело? Автоматы на плечо. А оказывается — победа! Мы автоматную очередь в небо. Мы стали, как дети: прыгали, кричали, разожгли огромный костер. Мне было в то время 23 года.

Сегодня про таких говорят — мальчишка. А в то время я был человеком, прошедшим всю войну. Я уже был коммунистом: вступил в партию в 1943 году.

В то время я твердо знал, что буду поступать в театральный вуз. И хотя вернулся я в Москву в солдатской шинели, снова почувствовал себя десятиклассником. Мирной самостоятельной жизни я ведь совершенно не знал.

●

...Иногда мне говорят, что у меня пропали лучшие молодые годы. Я не считаю, что они пропали. Ведь за эти семь лет я прошел суровую школу жизни. Я узнал много интересных людей, характеров, биографий. А когда я сейчас рассказываю об этом периоде своей жизни солдатам, то добавляю, что и по служебной линии я сделал карьеру. Еще бы: войну я начал простым солдатом, а кончил ее уже... старшим сержантом.

Солдаты в этом месте всегда смеются.

Мой сын Максим берет первые уроки грима

В биографиях большинства деятелей искусства почти всегда можно найти фразу: «И тут помог случай...» А дальше обычно идет рассказ о том, как будущая знаменитость случайно встретилась с кем-то или, опять-таки случайно, узнала о каком-то наборе в театральное училище, или о том, как тоже случайно кто-то увидел, заметил будущую

«Когда деревья были большими»—«...Инна Гулая удивительна, а мне было трудно»

знаменитость и помог ей в преодолении трудного пути на Олимп.

Любопытно, однако, что такие «случаи» приходят только к тем, кто верит в себя, кто ежедневно работает, кто делает все для достижения цели, делает сознательно и целеустремленно...

Его величество случай?

Вернулся из армии. Есть шинель, получены иждивенческие карточки на продукты. Я тогда нигде не работал и имел право как демобилизованный только на такие карточки. Конечно, было что-то неприятное в том, что я молодой и получаю... иждивенческие карточки. Но я утешал себя тем, что дело это временное.

Начались мои поступления в актерские вузы. Первым был выбран ВГИК. Начало было счастливым: первый тур я как-то прошел. А на втором меня подозвали к столу и сказали: «Вы совершенно для кино не подходите. Если вы действительно любите искусство, то — это еще не поздно для вас по возрасту — можете подать заявление в ГИТИС».

Тут ко мне подошел один парень в морской форме. Широкоплечий. С открытым русским лицом, белозубый, с голубыми глазами, кудрявый — просто юноша с плаката. И предложил мне: «Пойдем к Ванину».

Собралась группа из непоступивших на актерский факультет ВГИКа, человек шесть. И мы пошли к народному артисту СССР Василию Васильевичу Ванину. Принял он нас отлично. Расспросил обо всем и, разведя руками, сказал: «Ничем, друзья, помочь вам не могу. Если бы я набирал курс, то принял бы, а так...»

И мы поверили, что если бы он набирал, то мы и впрямь стали бы студентами.

Держал я потом экзамены в ГИТИС, в Щепкинское училище, в театр Таирова. Попытался поступить и во вспомогательную группу Театра Моссовета. Но там со мной даже разговаривать не стали, потому что выяснили, что я в театре до того никогда не работал. В общем, остался я у разбитого корыта. А тут повестка — из милиции. Приглашал меня на собеседование начальник районного отделения.

Разговор у нас был короткий, сердечный:

милый начальник уговаривал меня поступать... в школу милиции. Он сказал, что неудобно получать такому молодому и здоровому иждивенческую карточку, очень красноречиво говорил и о том, какой паек установлен для милицейских работников, о льготах. Хвалил — с жаром и опять-таки с редким красноречием — милицейскую форму. Я даже задумался, а не пойти ли, в самом деле, служить в милицию? Но тут совершенно случайно мне на глаза попалось объявление: «Московский ордена Ленина цирк объявляет набор в группу-студию артистов разговорного жанра». Объявление было напечатано в «Вечерке». Требовалось образование не ниже семи классов. А у меня была десятилетка.

В цирк наплыв желающих поступить был огромнейший. Во-первых, среди абитуриентов были те, кто не поступил в театральные институты, училища и студии Москвы; во-вторых, были и те, кто хотел бы стать артистом, но не имел десятилетки; в-третьих, поскольку экзамены проходили в самом цирке, то экзаменоваться приходили, то ли ради шутки, то ли от нечего делать, многие из приезжавших торговать на Центральный рынок. Среди всех этих людей было много способных ребят. Кроме того, по тому времени цирк привлекал многих из-за стипендий. 500 рублей — вот какая была стипендия, да еще две карточки на продукты. Это что-то значило. В то время у Таирова гарантировали за время обучения всего только участие в десяти-пятнадцати массовках в месяц, за что платили по 15 рублей за каждое выступление: всего 150—225 рублей в месяц.

И я решил поступать в цирк. Правда, у меня был еще один вариант. Однажды ко мне подошел симпатичный черненький парнишка. Он осмотрел меня внимательно и сказал: «Я видел вас, когда вы экзаменовались в театр Таирова. Вы не прошли. Не огорчайтесь. Могу предложить вам пойти в нашу студию. Студия интересная. И как раз сейчас режиссер собирает для нее актеров. Я ему в этом помогаю и думаю, что вы нам подойдете. Мы будем создавать новый театр, молодежный. Совершенно новый. Правда, помещения у нас пока нет. И актерам мы ничего не платим. Но думаем в дальнейшем через ЦК комсомола добиться помещения. Так что, если хотите, приходите, мы вас проэкзаменуем и, как я думаю, возьмем к себе. Меня зовут Толя. Фамилия — Эфрос. Помогаю же я режиссеру Константину Воинову».

И я решил проэкзаменоваться. Заставили меня петь, читать, танцевать. Константин Воинов при прослушивании смотрел на меня доброжелательно. И в итоге меня приняли. Занятия у нас шли два раза в неделю. Каждый вносил по 2—3 рубля, чтобы заплатить за помещение — то в каком-нибудь доме пионеров, то на чьей-то квартире, где проходили наши сборы, репетиции. Мне сразу же дали роль в пьесе «Венецианские безумцы» Лопе де Вега.

Так я занимался в этой студии, существовавшей в то время на полуобщественных, полуофициальных началах, а сам ждал вы-

После кинопремьеры обсуждаем роль с соседом по дому Ростиславом Пляттом

«Ко мне, Мухтар!» — вот фильм, в котором я вспомнил, что мне предлагали стать милиционером

зова на экзамены в цирк и параллельно еще раз экзаменовался в Камерный театр.

Дела в студии шли неплохо. Намечалась даже покупка электропроигрывателя! Атмосфера была дружеская, товарищеская. Кто там учился? Валентин Зубков и Георгий Юматов, Наталия Фокина, режиссеры Г. Лордкипанидзе, С. Микаэлян, А. Эфрос. Да, все они — бывшие студийцы Константина Воинова. Еще с нами учился Дудник, теперь он работает на эстраде. В общем, интересный народ был.

Начали мы работу над пьесой Арбузова «Город на заре». (Это еще была не та пьеса, что потом прошла по всем театрам. От пьесы, которую автор принес к нам в студию, в дальнейшем осталось только название).

Воинов все строил на дисциплине. Одно опоздание — строгое предупреждение, второе — отчисление из студии. Одного очень способного парня действительно выгнали. Он плакал. И все переживали. А Воинов говорил: «Только так вас надо держать. В театре главное — дисциплина, работа, труд. И первое, что надо делать из студийца — это человека. Сначала — сделать человека, а потом уже актера». И целые беседы проводил о том, как мы должны жить, работать, учиться, что читать, как вести себя.

В студии никто не знал о моем поступлении в цирк. Мало ли что произойдет, думал я, и молчал. Перед экзаменом нервничал. Вышел на манеж, где проходили экзамены, хмурый и злой. Оказывается (я потом об этом узнал), большинство членов приемной комиссии было против меня. Я показался несмешным, неспособным, непластичным, словом, неинтересным. Настоял на приеме Марк Местечкин, за что я ему до сих пор благодарен.

Одновременно, вот ведь судьба, я узнал, что зачислен также в студию Камерного театра. К тому же не были брошены занятия и в «полулегальной» студии у Константина Воинова. Требовался выбор. Поговорил с отцом. В разговор вмешалась мама. Она была, конечно, за театр: «Это благородно, почетно, интересно». А отец сказал: «Иди в цирк. Там работы — непочатый край, там можно сколько хочешь экспериментировать, придумывать».

И я пошел в цирк. И верно: нас там сразу взяли в работу — мы обязаны были участвовать в прологах, в парадах, в «подсадках».

Константин Воинов, когда узнал о моем уходе, возмутился. Он даже сказал, что они

соберут специальный фонд для того, чтобы выдавать мне небольшую стипендию. Ну я от этого, конечно, отказался.

Я начинаю работать на манеже

Цирк! Все было забыто. Кино, театр, знакомые. Началась учеба. Учили серьезно. Читали нам историю искусств, было фехтование, уроки по движению, музыкальному воспитанию. Довольно часто у нас выступали актеры и режиссеры из театров. Их рассказы помогали нам понять особенности театрального искусства того времени. Три года ушло на занятия.

Еще когда занимался, познакомился с Михаилом Николаевичем Румянцевым — Карандашом. Он сразу начал меня тянуть в свою группу. Но я решил: пока не закончу весь курс студии, к нему не пойду. А когда закончил студию, понял, что ничего-то я не умею. Нужно в цирке искать самого себя, почувствовать манеж. На манеже работать трудно. Там нет стен, как в театре, которые тебя защищают. В цирке выходишь на манеж и остаешься один на один со зрителями.

Помню, вышел я на манеж в первый раз, стал по центру и начал вертеться: зрители-то вокруг манежа, и вроде неудобно стать к кому-то спиной.

Кстати говоря, именно это и мешает многим эстрадным артистам работать на манеже. Известный конферансье Гаркави говорил: «Лучше отработать пять концертов на эстраде, чем один на манеже».

После окончания студии пошел к Карандашу уже не учеником, а артистом. Там встретился со своим будущим партнером Михаилом Шуйдиным. Два года вместе работали. Объездили весь Союз. А потом ушли от Карандаша и стали работать самостоятельно.

— Что дал вам цирк как артисту?

— Много. Вы не совсем точно поставили вопрос. Цирк мне не только дал, но и дает многое сегодня, сейчас. Умение завладеть зрителем, умение найти смешное в обычном. Умение находить образ, маску. В цирке, как нигде, надо слушать партнера, работать с ним. Ощущать зрителя — этому тоже можно лучше всего научиться именно в цирке. И, конечно, я в цирке многое увидел. Цирк — вечное движение: поездки по стране и за рубеж. Встречи с людьми. Тысячи номеров. Цирк — постоянная учеба. Тренаж. Постоянная тренировка тела. Владение деталью. Отработка костюма. Все это — цирк.

Конечно, помогает безусловная вера в логику своего поведения, в свой цирковой образ; делаешь самое невероятное, а должен верить.

Был у нас такой смешной номер, работая в котором я до конца понял, что такое цирк. А я и до того и после много работал на манеже, придумывал новые номера, порой меня даже новатором называли. Но такого смеха, какой вызывала «Сценка на лошади»,— о ней рассказ,— мне больше никогда не приходилось слышать.

Для исполнения этой сценки я выходил из публики. Был одет под провинциала, со-

После «Ко мне, Мухтар!» прощание с четвероногим партнером

всем случайно зашедшего в цирк. В каком-то кожаном пальто, в морской фуражке, в кителе с короткими рукавами, брюки заправлены в сапоги. В общем, образ был такой, будто это человек из какого-нибудь небольшого городка, приехал на Центральный рынок: то ли грузчик, то ли речник, то ли на море работает. И партнер у меня еще был. Тоже в публике сидел. Вот нас Карандаш и вытаскивал на манеж, чтобы обучить верховой езде.

Получалось безумно смешно. Представьте себе: выходит такой обалдуй, да еще с приятелем, а потом их насильно сажают на здоровенную лошадь с толстыми ногами (обязательно с толстыми ногами и с толстой спиной). А в партере оставалась женщина, изображавшая мою жену. Она сидела в платочке, растерянная, все время вскакивала, боясь, как бы я не сломал себе шею. Мне же приходилось сваливаться с лошади, снова забираться на нее. В общем, проделывать десяток различных трюков. И все как бы случайно, импровизационно. Публика хохотала до слез: и когда я влезал на лошадь и когда она меня скидывала.

Потом на манеж выходила «жена» и била... моего партнера, а не меня: ведь это партнер «втравил» меня в эту историю. В этом была женская логика: хоть муж ее и опозорил, но попадало другому. И для публики в этом была вся соль — она заливалась гомерическим хохотом.

Карандаш эту сценку здорово поставил. Сам по себе номер — цирковая классика. В свое время он назывался «Мужик на лошади». Но у нас он проходил на серьезном актерском уровне.

Мы продумывали каждую деталь, каждое движение, чтобы ни у кого и мысли не могло возникнуть, что это свои люди, так называемая «подсадка».

Делать подобную сценку было сложно, она требовала физической силы. Но мы справлялись.

Вы спросили, что мне дал цирк? Ответить можно одной фразой: цирк сделал меня артистом.

Первые встречи с кинематографом. Несчастный случай на манеже. Я женюсь.

— Юрий Владимирович, я знаю, что у вас были приглашения на съемки гораздо раньше, чем появился — согласно «Кинословарю» — первый фильм с вашим участием. Расскажите об этом.

— Однажды у нас в цирке побывал режиссер Константин Юдин. Он пришел вместе с ассистентами смотреть конный цирк. Сидел в ложе дирекции. Увидел нашу сценку с Карандашом, как мы учимся ездить на лошади, и хохотал, как безумный. Он сам потом рассказывал, что смеялся до слез. А через три дня снова пришел в цирк — показать своим ассистентам, кого он решил отобрать. Шло обычное представление, вдруг Карандаш начал меня вытаскивать из рядов партера. Тут, как мне потом рассказывал Георгий Натансон, его тогдашний ассистент, ныне режиссер, Константин Юдин стал буквально сам не свой: он удивился, увидя опять тех же «наездников»: «Так это артисты?!» Потом пришел к нам в актерскую комнату познакомиться. Но меня в цирке уже не было, я успел разгримироваться и уйти.

Через несколько дней раздался телефонный звонок. Ассистент режиссера, по просьбе Константина Юдина, снимавшего в то время фильм «Смелые люди», приглашал меня на «Мосфильм» на эпизод — играть одного из немцев.

Я пошел. Проводили меня в фотоцех, одели, загримировали, сняли на фото. Попрощались, сказав, что вызовут в ближайшее время.

Долго я ждал вызова. Надеялся. А мне не звонили. Тогда я все-таки рискнул и позвонил сам. Кто-то очень неуверенно ответил, что в общем-то я нужен и меня, возможно, еще вызовут, но так получилось, что вроде бы утвердили другого человека... И так далее и тому подобное...

Что же, я понял, что не нужен. Что меня просто не очень умело пытались водить за нос.

Приглашали меня и позднее. На роль скомороха. В другой фильм. Тоже фотопробу сделали (до сих пор у меня фотография есть). И снова сказали: вас вызовут. И снова я долго ждал. Работал в цирке. Уехал на Дальний Восток, на гастроли. Никаких скоморохов не было. Жена мне все говорила: «Позвони, позвони. Может, вызовут». А я не звонил.

Но, видите, первые вызовы на киностудии возникли все же именно после «Сценки на лошади», которую я показывал в Московском цирке, работая партнером Карандаша.

Здесь вернемся к вопросу о роли случая в жизни артиста. Впрочем, не правда ли, случай может сыграть роль в жизни каждого человека. А вот «Сценка на лошади», действительно, изменила всю мою биографию.

Ведь именно этой сценке я обязан тем, что у меня такая прекрасная жена. Она сейчас актриса. Работает вместе со мной в цирке, помогает мне. Она же учит со мной роли для кино. Все мои роли наизусть помнит. Если говорить коротко, то Татьяна Николаевна, Таня, моя жена — это неудобно говорить, но это так,— огромное везение в моей жизни.

Как я женился? Однажды к нам в цирк пришли три девушки из Тимирязевской академии. Они передавали нам лошадь для Карандаша, вытянутую, приземистую, с толстыми, короткими ногами. По кличке Лапоть. А я как раз зашел в цирк в тот момент, когда девушки беседовали с Карандашом. Он меня увидел и тут же попросил позаботиться о девушках. Одна из них, та, которая должна была помочь лошади акклиматизироваться в цирке, в валенках, в шерстяном платке и в зимнем пальто с лисьим воротником, мне очень понравилась. Я пригласил ее на представление.

На следующий день она пришла. Устроил я свою новую знакомую на прожектор к осветителям и начал работать. И надо же, случилось несчастье — лошадь меня скинула и ударила копытом в грудь.

Спас меня тогда Карандаш, который, рискуя собой, кинулся под ноги лошади и буквально выволок меня из-под копыт. В цирке крик, шум. Меня, окровавленного, без сознания, уносят с манежа, публика возмущена. Ведь меня, «зрителя», насильно вывели на манеж и покалечили. Инспектор манежа вызывает «скорую»:

«Кавказская пленница» — балансировать я научился в цирке

— Алло, скорая?!

— Да. Скорая слушает.

— Несчастный случай. Приезжайте в цирк. Артист попал под лошадь.

— Фамилия?

— Никулин.

— Имя, отчество.

— Юрий.

И тут в трубке раздался возглас: «...Ах!» Оказывается, вызов принимала моя мама.

Она в то время работала диспетчером на «скорой помощи». И хотя «скорая помощь» выехала в цирк на Цветной бульвар немедленно, мама из Института скорой помощи имени Склифосовского прибежала быстрее, чем приехала «скорая помощь».

Положили меня в больницу. Теперь-то я знаю, почему я упал с лошади. Все дело в том, что я хотел подсчитать все деньги, которые собирался заработать в дни зимних школьных каникул. В эти дни шло по три выступления. И я подсчитал, что заработаю себе на брюки. В душе я, конечно, атеист, в приметы не верю. Но есть такое поверье у акробатов в цирке: как только начнешь считать деньги, будущие деньги — жди несчастья. Так произошло и со мной.

Попал я в больницу, начала ходить ко мне Таня, моя новая знакомая. Печенье приносила, бублики, варенье. Мы подружились. А когда вышел из больницы, продолжали встречаться. И решили мы пожениться.

Как прошло мое боевое крещение

Больше о кино я не вспоминал. Не получается — так не получается. И вот опять случай. Это было в 1957 году. Встретился я в фойе с Владимиром Поляковым:

— Слушай, ты хотел бы сниматься в кино?

Я ничего не ответил, только кивнул головой. А он продолжал:

— Мы сейчас с Ласкиным закончили сценарий. «Девушка с гитарой». Съемки уже начались. Там есть два эпизода. Ты можешь сыграть любой из них, на выбор. Вот тебе телефон. Позвони и приходи. Подработаешь.

Да, так и сказал: «подработаешь».

Пришел я домой, рассказываю жене о встрече с Поляковым. А жена и говорит: «Иди обязательно».

А я решил не идти. Очень уж были неприятны те, первые встречи с кинематографом. Тогда Таня сказала:

— Нет, ты пойдешь. Я мечтаю, чтобы ты снялся в кино.

И она сама позвонила на «Мосфильм», вызвала ассистента режиссера. Он и объяснил ей, куда прийти, какая комната, где взять пропуск. И на другой день мне ничего не оставалось, кроме как идти на студию.

Я и пошел. Ассистент режиссера, им оказался будущий режиссер Карелов, познакомил меня с двумя эпизодами. Первый — парень читает на экзамене басню. Экзамен устраивался тем, кто хотел показать свое искусство на международном фестивале молодежи. Этот эпизод на меня впечатления не произвел. А второй эпизод был о пиротехнике. Это был одержимый человек. Он изобрел фейерверк, типа салюта, явился в комиссию, которая прослушивает таланты, и на свой страх и риск продемонстрировал ей свой фейерверк. В общем, «взорвал» всех. А когда комиссия наконец вылезала из-под стола, он спокойно пояснял: «Простите, не ту зажег». И тут же предложил повторить эксперимент.

Очень смешной пиротехник. Я сказал: «Буду играть этого пиротехника. Давайте пойдем кепочку выбирать».

Пошли мы в костюмерную и начали выбирать кепочку. Штук двадцать пять перемерил. На двадцать шестой остановился. Посмотрел я на себя в зеркало и понял — это то, что надо: передо мной стоял в зеркале полный кретин, только такой и мог изобретать такие машины. Надел рубашечку, закатал рукава. Чемоданчик у меня был, я его из дома принес, фибровый. Кеды надел. Их я тоже из дома принес (на «Мосфильме» не оказалось).

В таком виде меня повели в павильон — показать режиссеру.

Это очень важно: хорошо одеть, загримировать начинающего актера, дать ему почувствовать себя в роли, дать ему понять, что он свой человек на студии. Очень важно помочь ему победить робость, которая охватывает каждого, кто впервые переступает порог киномира.

Пришли мы в павильон. Первым меня увидел Михаил Иванович Жаров. Увидел меня и говорит: «Это кто такой?»

Я перепугался страшно, стою и молчу. Сказали про меня, что я буду играть пиротехника. Жаров засмеялся и подтвердил: «Во, точно. Такой взорвет!»

В общем за один день и сняли весь эпизод.

«Маленький беглец» — здесь я играю самого себя

Режиссер картины Александр Файнциммер, человек спокойный, уравновешенный, не мешал мне. У него были отличные ассистенты — молодые Карелов, Чулюкин. Они все время что-то придумывали, лазили на декорации, на колосники. Пускали мою «ракету», которая взрывалась и чуть было действительно все не сожгла там.

Отсняли эпизод. Меня отпустили домой. И вдруг спустя несколько дней звонок.

— Вы знаете, — сказали мне по телефону, — эпизод получился смешной, и авторы решили приписать еще один, специально для вас.

Эпизод авторы действительно написали. Прихожу, дескать, я в музыкальный магазин. Нахожу директора — Жарова и говорю, доставая из чемодана очередную «ракету»:

— Вот, видите, сейчас у меня джикнет...

И джикало. Дым, огонь, все ахали, все горело. Это было смешно. А когда отсняли, я обратился к режиссеру с предложением:

— Давайте этого пиротехника снимем еще раз. Покажем двенадцатиэтажный дом, залитый огнями. Горят окна, и вот мы увидим, как пиротехник входит в дом и моментально погаснут окна в доме, а потом мы покажем пожарные машины.

По-моему, ничего? Но режиссеру не понравилось мое предложение. И этот эпизод так и не был снят.

Вот так и прошло мое боевое крещение. Так я впервые увидел себя на экране.

Следующая моя роль тоже была комедийной. Даже не роль — эпизод. На будущий год Юрий Чулюкин получил самостоятельную картину. Сценарий был написан Татьяной Сытиной. Назывался «Жизнь начинается». В нем рассказывалось о фабричной молодежи. О ее проблемах, о воспитании молодых рабочих. И Чулюкин специально придумал для меня роль пьяницы, лодыря, который сбивает молодых ребят на пьянство. Этого образа в сценарии не было. Чулюкин написал его специально для меня.

Снимали картину спокойно, ровно, как серьезный фильм о рабочих. Худруком у нас был Юлий Яковлевич Райзман. Он смотрел материал и порой говорил: «Что-то вы не то делаете, устраиваете цирк. У вас же ведь не комедия?!»

А меня все время тянуло на комедию. Например, показывали цех. Все работают, а мой герой лодырничает. Я и показывал его: как он уныло сидит, как потом ловит муху, как кладет ее на наковальню и пробует убить

большим молотком. Очень было смешно...

Закончили снимать. Вышли с картиной на худсовет. Фильм был принят холодно. И вдруг его показали на каком-то заводе. Просмотр превзошел все ожидания. С первого до последнего кадра в клубе стоял хохот. Кто-то из нас даже высказал предположение: «А может, мы совсем не ту картину сделали, какую хотели? Может быть, у нас... комедия получилась?!»

Посмотрели еще раз. Верно, есть смешные эпизоды. Тогда решили сменить название и посчитать фильм... комедией. Так появились «Неподдающиеся». В свое время это был один из лучших фильмов. К сожалению, эпизод с мухой в него не вошел. Картина была готова, и вставлять в нее эпизод из дублей, конечно, никто не захотел.

...Сегодня я скорее с улыбкой вспоминаю, как ужасно проходили первые съемки в моей жизни. По-моему, режиссеры нередко думали, что я просто издеваюсь над ними.

Все, бывало, срепетировано, но как только раздавалась команда «мотор!», включался свет, щелкала хлопушка, мне становилось дурно. Казалось, что из съемочного аппарата идут какие-то пронизывающие лучи, «икс-лучи», как я их называл. И я тотчас совершенно все забывал. И нужно-то мне было запомнить всего четыре фразы, а я не мог их повторить.

Все же Файнциммер (дело было на съемке «Девушки с гитарой») спокойно — после трех дублей, которые я срывал, — говорил: «Давайте снова». И снова повторялось то же самое.

Или, бывало, мне нужно было остановиться в условленном месте. Там делали отметку.

Начиналась съемка. И я смотрел не на партнера, а на отметку.

Съемку останавливали. Мне говорили: «Неужели вы не можете смотреть угловым зрением?» А я и понятия не имел об угловом зрении.

Тогда Файнциммер предложил: «Давайте сделаем еще одну репетицию при свете». Сделали репетицию и после нее почему-то сняли хлопушку. А мне объяснили: «Вы были сняты». Это меня успокоило. Значит, все-таки я могу сниматься.

Первые два эпизода, сыгранные мною в кино, дались мне — по эмоциональной затрате — труднее, чем главные роли в последующих фильмах. Но тем не менее я почувствовал, что могу сниматься. Поверил в себя.

В дальнейшей работе я встретился с иными, несоизмеримо более сложными проблемами. Например, «Неподдающиеся». До сих пор мне кажется, что Чулюкин не понимал, что я могу делать и что я хочу делать. Он рисовал Федора Клячкина в своем воображении одним, а я его представлял совершенно другим. Но режиссер заставлял меня играть только так, как он того хотел. Он считал, что киногерой должен быть подвижным, веселым, а мне было трудно играть его таким. Мне казалось, что Федор Клячкин получится лучше, будет смешнее, если сделать его мрачным, угрюмым, замкнутым. Но Чулюкин давил на меня. Он был режиссером-«диктатором».

Особенно трудно было на пробах. Я уходил с них измученный, с тяжелым чувством, понимая, что это не моя роль, что меня, конечно, на нее не утвердят.

Но утвердили. И я снимался. Хотя легче мне не стало. И если бы Чулюкин (я в этом уверен до сих пор) разрешил мне играть так, как мне хотелось, роль получилась бы лучше. Но, наверное, это и невозможно — разрешать актеру делать все, что он хочет. Невозможно на съемках. А вот на кинопробах, я считаю, обязательно нужно давать артисту возможность сняться в двух-трех дублях, чтобы он мог показать свою трактовку роли, мог спорить с режиссером с экрана. Думаю, что это принесет пользу и сделает наши кинопробы более профессиональными, если хотите — более честными. А то ведь часто они носят характер формальный.

«Пес Барбос». Я становлюсь Балбесом

Мне повезло, что в то время, когда Леонид Гайдай собирался снимать «Пес Барбос и необыкновенный кросс», я работал в Москве. Тогда Гайдай уже задумал своих героев — Труса, Бывалого и Балбеса. Любопытно, что у него было несколько Бывалых, и он сперва утвердил на эту роль известного актера Ивана

«Бриллиантовая рука» — давно это было, но с Л. Гайдаем мы дружим по-прежнему

Любезнова. Но сниматься пришлось Евгению Моргунову. Ибо Любезнов в последний момент отказался от роли, сказав, что это не его возраст и он не может бегать, как угорелый, от собаки.

...Так началась моя дружба с Леонидом Гайдаем. Работа над фильмом «Пес Барбос и необыкновенный кросс» шла легко, доставляла удовлетворение. Было снято огромное количество полезного материала. И Гайдай проявил великое мужество, вырезая из картины огромные куски. Он ведь вырезал их с кровью, ибо в каждом из кусков было много смешного. Казалось, что от вынужденных купюр ломались эпизоды. Но купюр требовал лаконизм. Юмор не может быть растянутым. Если длинно, то все идет насмарку.

Короткий юмористический фильм — это как анекдот, где основа — неожиданность, точность и лаконизм.

До сих пор помню съемки. Мы убегали от собаки, врезались в стадо, и я оказывался на козле, Вицин на быке, а Моргунов сшибал стадо овец. Хохот стоял в студийном кинозале при просмотре неописуемый. Но... пришлось все это вырезать. Требования формы и жанра картины диктовали особый ритм, свои размеры. Лента получилась короткой, и уверен, что если бы ее растянули на две части, она стала бы хуже. Вот «Самогонщики» были сняты на две части, и получилось не то. Кажется, все было: смешные трюки, хорошая актерская работа, а не то. Не так смешно.

(Мне пришлось побывать в одной из скандинавских стран. Там нас принимал посол. Он дал обед, на котором присутствовали многие иностранные гости. А затем, в перерыве, повел меня в свой кабинет, открыл сейф и вытащил коробку с пленкой. Я подумал, что это, наверное, какая-нибудь уникальная кинохроника. Ошибся. Посол сказал: «Это ваш «Пес Барбос». Я храню его, как золото. Приходят ко мне промышленники. Мне с ними нужно договариваться о делах, а я сначала показываю им эту картину. Они, конечно, смеются, хохочут, а потом разговор о делах идет легче, более споро».)

...В гайдаевских картинах я уже чувствовал себя актером бывалым. Правда, однажды, когда я был в Ленинграде, меня вызвали на «Ленфильм». Предложили встать на актерский учет. Причем сообщили, что запишут меня как актера-эпизодника. Я спросил: «Почему же как эпизодника?» Оказывается, есть такая

категория актеров: способных играть хорошо, даже блистательно, но только эпизоды. Тогда я сказал, что хочу, чтобы меня записали вообще как актера, так как я, мол, и главную роль смогу сыграть. Но девушка из актерского отдела «Ленфильма» была другого мнения и вписала меня в графу «актер-эпизодник».

Закончились те гастроли в Ленинграде, во время которых на «Ленфильм» меня так и не вызвали — ни для исполнения эпизодов, ни на главные роли. И мы вернулись в Москву.

«Когда деревья были большими»

И тут опять случай, опять совпадение. Не успел я поставить чемодан, как раздался телефонный звонок. Звонили со студии Горького.

«Скажите пожалуйста,— спросили меня.— Вы очень старый?» (Мне в то время было 40 лет. Старым себя не считал. Да и сейчас не считаю.) Я спросил: «Ну какой же я старый? Мне сорок лет».

«Да не в этом дело. Мы знаем, сколько вам лет. Нас интересует, можете ли вы выглядеть старше?» И тут же объяснили, что мне нужно играть роль человека пятидесяти лет. Фильм называется «Когда деревья были большими». Снимает его режиссер Лев Кулиджанов. Обещали прислать сценарий.

Прочел я сценарий и испугался. Роль прекрасная. Но смогу ли? Кулиджанова я в глаза не видел, а только знал как автора интересных картин. Среди них — «Дом, в котором я живу».

Приехал на студию. Меня загримировали. Хороший у них был гример. Хорошо меня загримировал. Выглядел я, действительно, старше, таким усталым, флегматичным, немножко потерянным человеком. Переоделся. Затем меня оставили на некоторое время одного, чтобы «вжился в роль», на которую меня пробовали.

Провели к Кулиджанову. Мы долго с ним беседовали. Как будто понравились друг другу. Он мягкий, доброжелательный, внимательно изучающий собеседника и, что очень важно особенно при первой встрече, умеющий слушать. Словом, я чувствовал, что передо мной человек, желающий, чтобы меня утвердили на эту роль. Знаете, это очень важно: почувствовать, ощутить такое желание. В конце беседы я спросил Кулиджанова, почему он меня пригласил? Может быть, после просмотра в кино? Кулиджанов мне ответил: «Нет, в кино я вас еще не видел. Фильмы только заказали, будем смотреть их послезавтра. Видел я вас в цирке. И для себя решил — вы должны сниматься».

Павильон студии. Идет проба. Пробуем эпизод с Инной Гулая. Она на меня произвела сильное впечатление. Потрясла. Очень талантливый человек. До этого Инна играла в фильме «Тучи над Борском». А здесь ей была поручена роль моей мнимой дочери. Репетировать с ней было интересно. Она умеет захватывать так, что забываешь обо всем.

С одной стороны, это помогало играть, а с другой стороны, было трудно и сложно. Особенно после того, как я спросил Кулиджанова, как мне играть этого человека, Кузьму Иорданова? А он улыбнулся, подошел ко мне так мягко-мягко и говорит тихо-тихо: «Ради бога, не играйте. Умоляю вас, не играйте. Просто живите, действуйте».

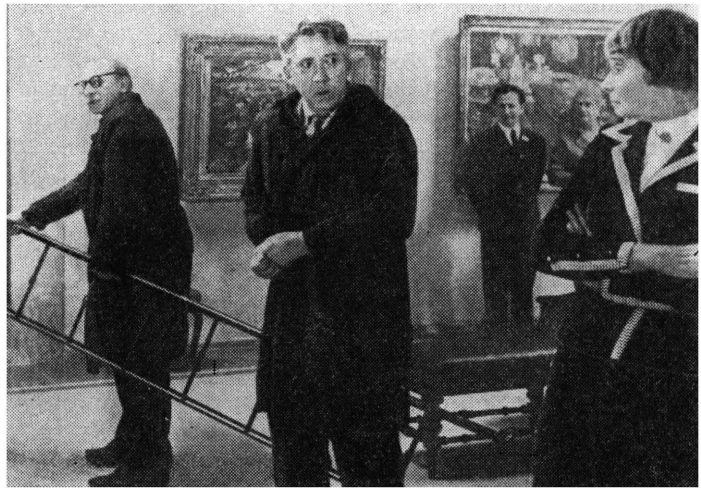
Словом, дал мне понять, что не нужно откровенно, явно перевоплощаться. Не нужно играть другого человека. Режиссер требовал только одного — быть самим собой, вести себя так, как вел бы в подобной ситуации, в подобных жизненных перипетиях Юрий Никулин, исполняющий роль Кузьмы Иорданова.

Значит, мне нужно было представить себе: вот я дожил до пятидесяти лет, стал пить. И почувствовал полное одиночество...

Работать с Львом Александровичем Кулиджановым было приятно. Главное, он отличался от многих режиссеров тем, что не «давил на актеров». Он помогал мне. Он вселял в меня уверенность. Мы приходили на съемку, всегда точно зная, как и что будем снимать, ибо накануне, перед съемкой, все заранее обговаривалось. Причем, когда вели разговор о нашем Кузьме, то многие сцены переписывали заново, так что фактически написали, наверное, еще три сценария.

В одном из наших «обговорочных» разгово-

«Старики-разбойники» — ... но я себя стариком не считаю



ров, помню, возник и такой вопрос. А вдруг приехала бы старуха, которая узнала бы Кузьму Иорданова?

Мысль понравилась режиссеру. Вызвали сценариста Николая Фигуровского. И он написал эту сцену. Как приезжает старуха, которая знает о том, что Кузьма — не отец девушки. Что он упал со стиральной машиной и попал в больницу. Получилась хорошая сцена.

Мы знали про Кузьму все: как он живет, что читает, какую водку любит, какие чувства его обуревают.

Однажды мы снимали сцену, когда он входит в избу и вдруг видит ту самую старуху, которая ему рассказала о девушке, потерявшей отца. Ведь именно та встреча со старухой и изменила судьбу Кузьмы Иорданова. После разговора с ней он и поехал в деревню. И ожидать он там мог чего угодно, но только не появления этой самой старухи. Ведь она могла раскрыть его обман.

Как же надо было реагировать на такую встречу Кузьме? Я проигрывал десятки вариантов. Открывал дверь и, увидев старуху, делал испуганное лицо. Пробовал сначала не замечать ее, а потом вздрагивал, увидев внезапно... Но все получалось слишком наигранно, нежизненно, придуманно. Тогда Лев Кулиджанов подозвал меня к себе и попросил: «Юра, покажите, пожалуйста, как бы вы испугались, если бы работали в цирке клоуном?»

Цирк — дело знакомое. Через несколько секунд все в павильоне хохотали, смотря, как я, пользуя всевозможные трюки, показывал испуг.

Но и это не годилось для картины. И тогда мы решили: а пусть он настолько испугается, что испуга даже не будет заметно. Он так испугался, что ровно бы окаменел — вот как мы решили. Так и сняли эту сцену.

«Когда деревья были большими» — фильм не комедийный, но на просмотрах публика нередко смеялась. Наверное, еще и потому, что в картину вошли трюки, вызывающие смех у зрителей, порой неожиданный даже для нас. В зале возникал смех, на который мы не рассчитывали. Может быть, поэтому на одном из художественных советов после просмотра картины режиссер Станислав Ростоцкий сказал, что надо было бы играть еще откровеннее, смелее искать комедийные повороты.

Не знаю, хуже или лучше стало бы от этого.

С этой же картиной связано у меня еще одно воспоминание. Была там сцена, когда

я пьяный. Снимали мы ее после работы в цирке. И на киностудию я поехал прямо после представления. Был такой усталый, что никак не мог войти в состояние пьяного. И решил — выпью стопку, другую: «для самочувствия». Выпил и, действительно, разошелся. Игралось легко, хорошо снималось. А на экране пьяный не получился. Был просто дурачок — и все. Пришлось сцену переснимать. На этот раз я был абсолютно трезв и сыграл пьяного отлично. Недаром ведь говорят, что, играя, нужно идти от противного, то есть, играя пьяного, нужно стараться показать трезвого, ибо пьяному всегда кажется, что он еще трезвый.

В картину «Когда деревья были большими» я вложил массу сил. Сниматься было трудно. Во-первых, во время съемок я уезжал на полтора месяца на гастроли в Англию, потом, вернувшись, работал в Москве, и после дневных съемок на студии Горького меня везли в цирк.

Помню, не раз бывало я делал клоунский грим и, казалось, уже готов был выходить на манеж, но чувствовал: не могу, сидит во мне где-то забулдыга Кузьма Иорданов — где уж тут веселить зрителей. Тогда на помощь приходили анекдоты. Расскажешь один-два анекдота, посмеешься вместе со слушателями и можешь идти на манеж работать.

Журналисты меня часто спрашивают: как цирк, помогает ли он работать в кино? В общем, все идет на пользу. Я уже говорил об этом. Цирк помог мне в комедийных лентах находить лаконичность, быть немногословным. Кино помогает в цирке ощущению точности. Законы цирка и законы кино в чем-то общие. В цирке реприза идет полторы-две минуты — не больше. Нужно, чтобы зритель был все время в накале. Это же нужно и для кино.

Одна минута смеха продлевает жизнь на один день

— Юрий Владимирович, вы работаете четверть века в цирке и кино. Наверное, вами немало сделано наблюдений над природой смешного, над тем, что и как, при каких условиях вызывает смех?

— Существует множество книг о комическом, о смешном, о комедиях. И тем не менее каждый раз, когда создается комедия или новая клоунада, авторам приходится идти неразведанным путем и начинать все как бы заново. Я не признаю комедий, где смех ради смеха. Хотя есть люди, утверждающие, что главное — смех, а почему он возник, отчего, зачем — это неважно. Есть зрители, которые требуют в кино и цирке лишь смешных трюков: без иронии, без умного подтекста. Как говорится: чем глупее, тем лучше. Я против этого. Такой клоун мне противен. Но когда обо мне иногда говорят, что я грустный клоун, я с этим полностью согласиться не могу. Зрители ведь все-таки смеются на моих представлениях, улыбаются. Но, видимо, есть зерно истины и в этом определении.

Для меня, конечно, эталоном смеха, эталоном комедии на всю жизнь останется Чаплин.

Вот дети порой в письмах сообщают, что смотрели фильм «Бриллиантовая рука» по двенадцать-пятнадцать раз. А я смотрел фильмы Чаплина, наверное, раз сорок. Всю музыку из них помню наизусть. И из «Новых времен», и из «Огней большого города». Это классика. Каждый раз, когда я смотрел «Огни большого города», в глазах появлялись слезы. Считаю высшим достижением — заставить человека смеяться... и вызвать слезы. Грустное и смешное всегда рядом.

Вспоминаю, как нас бомбили во время войны. Мы все, солдаты, лежали в воронках, в щелях, и казалось нам, что все бомбы с «юнкерсов» летят именно в твою воронку. Затем самолеты улетали, бомбы падали мимо, и мы оставались живыми. Вылезали из щелей и воронок. И тут возникала фантасмагория: все хохотали, плясали, орали и... плакали. Кто-то вспоминал, как он бежал от бомб, кто-то рассказывал, что ему именно во время бомбежки вспомнилась любимая девушка и он жалел, что не поцеловал ее на прощание, кто-то тут же рассказывал анекдот, кто-то показывал, как затыкают уши во время бомбежки его товарищи, кто-то сперепугу ел кашу... Да, это трудно пересказать. Но важ-

Я снова в цирке

но, что рядом было смешное и страшное. И что смех помогал нам пережить войну. А вспомните солдатские анекдоты. Соленые, смачные. Честное слово, в годы войны без них было бы еще труднее.

Недаром говорят, что одна минута смеха продлевает жизнь на один день. В Англии медики на эту тему даже провели специальное исследование. Выяснилось, что во время смеха легкие человека работают с большей энергией, с большей отдачей, а поэтому увеличивается кровообмен, облегчается работа сердца. Смех в жизни — это и эмоциональная отдача, разрядка.

Вот поэтому и любит народ комедию. Мало того, что посмотришь в кино интересное и смешное, сам посмеешься, но и потом, рассказывая и обсуждая увиденное с соседями, с товарищами, с коллегами по работе, получишь новый заряд юмора...

Всем хорошо известно содержание «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» Ильфа и Петрова. Но каждый раз, когда кто-то напоминает всем известные остроты из этих произведений, все смеются. Смех не умирает.

И важно в комедиях, в тех кинофильмах, которые мы создаем, учитывать эту живучесть смеха. Учитывать и психологию его восприятия. Нельзя, например, комедию смотреть в пустом зале. Она от этого проигрывает. И уж, конечно, нельзя, чтобы комедию снимали люди, не владеющие чувством юмора.

Комедийных персонажей любит народ. Недаром герои сказок — Иванушка-дурачок, Емеля и другие — всегда веселые: и нелепые и смешные. Но и умные, одаренные смекалкой, не забывайте об этом. Зритель любит встречаться с одними и теми же комедийными персонажами. Кстати говоря, в этом одна из причин удач фильмов Чарли Чаплина, точнее самого Чарли Чаплина, ибо, исполняя разные роли, он все-таки всегда играет одну роль — Чарли.

В этом (я не допускаю, конечно, никаких параллелей) причина успеха и картин «Кавказская пленница», «Операция «Ы» и «Бриллиантовая рука». Тройка — Трус, Бывалый и Балбес — полюбились зрителям. И хотя наши характеры-маски были понятны, ясны, даже несколько однозначны, зрителям все же хотелось, чтобы приключения этих героев продолжались.

Но Леонид Гайдай решил эту киносерию прекратить. Он распрощался с нашей тройкой.

А жаль. Я бы с удовольствием еще раз сыграл Балбеса.

Как я не снялся в «Берегись автомобиля» и снялся в «Двенадцати стульях»

Как-то раз мне снова пришлось уехать в Ленинград в цирк на гастроли. Там в один из выходных дней в какой-то компании, я услышал фантастическую историю о человеке, ворующем машины. Суть ее в следующем.

Жил-был человек, которого жулики незаконно посадили в тюрьму. Парень был молодой. Жулики его оклеветали, доказать свою правоту он не сумел. И суд дал ему пять лет. Он отсидел свой срок в тюрьме, и, выйдя из места заключения, решил отомстить жуликам, разоблачить их. Деньги они все наживали ведь нечестным путем. Тогда он составил список этих людей и начал воровать у них машины. Работал он заведующим гаражом в Ленинграде. Сворует машину — оттащит к себе в гараж. Там ее перекрасит, сменит номер и вывезет в Прибалтику или Грузию, где ворованные машины умело продавал. Деньги же, полученные за эти машины, он отдавал нуждающимся людям.

...Вы, конечно, сразу же вспомнили фильм «Берегись автомобиля». Но я эту историю услышал раньше, чем появилась картина.

В жизни, конечно, подобного случая не было. Его придумала молва. Когда авторы писали сценарий «Берегись автомобиля» и проанализировали все случаи воровства машин по всей стране за несколько лет, то выяснилось, что такого случая ни в одном городе не было.

Не было, но стало... на экране...

Так вот, эту историю я рассказал Эльдару Рязанову. Он тут же сказал: «Это же готовый сценарий! Мы с Брагинским напишем. А ты

(мы тогда с Рязановым были уже на «ты») будешь играть главного героя — угонщика машин».

Прошло некоторое время, я и думать забыл о нашей беседе, а Рязанов месяца через три мне сообщает: «Юра, мы сценарий пишем».

Сценарий и был написан. Даже опубликован впоследствии. Но он все же имел мало общего с той историей, какую я когда-то услышал. И мне не захотелось играть в этой картине. Но Рязанов меня все-таки уговорил.

Затем прошло еще какое-то время, потому что сценарий то должен был сниматься, то снова откладывался, то приглашали на главную роль Леонида Быкова, то снова меня. За это время я съездил в Японию, снялся в картине «Маленький беглец», работал в цирках страны, и как-то во мне все это перегорело. Повторяю, мне многое в сценарии, в том окончательном варианте, который был принят для производства, не нравилось. Не нравилась история с Гамлетом, не хотелось верить в историю с самодеятельностью. И я от этой роли отказался, а в фильме снимался Иннокентий Смоктуновский. Конечно, я смотрел фильм. Могу сказать абсолютно честно и откровенно — не жалею, что не снимался. Фильм сделан со вкусом, хорошо... но такого героя, какой возник на экране, мне играть было бы неинтересно.

После этого были другие замыслы. Среди них «Двенадцать стульев». Леонид Гайдай предлагал мне играть Воробьянинова. Я отказался.

Тогда родилось предложение сняться в роли отца Федора. Но я знал, что могу сыграть, если говорить по-честному, только двух лиц — либо гробовщика Безенчука, либо дворника Тихона, на что Леонид Гайдай мне сразу же сказал: «Безенчука у нас нет, он не поместился в наши две серии, а вот на Тихона, пожалуйста: будешь сниматься даже без кинопробы».

Так я начал работать в фильме «Двенадцать стульев». Я был на самом первом съемочном дне. Режиссер все сделал так, чтобы именно в первый съемочный день снимался именно я — это, пожалуй, уже стало традицией гайдаевских фильмов. Правда, в первый съемочный день произошел — я повторяю, не верю в приметы, но так уж случилось — странный случай: ассистент режиссера дал тарелку и бутылку с шампанским какому-то не очень расторопному человеку. И когда крикнул: «Мотор» — и тарелку полагалось разбить (есть такой обычай — разбить тарелку и пить шампанское), то тарелка упала... и не разбилась, хотя и стукнулась об асфальт. Ну, все разнервничались, сцену отсняли, а потом... пришлось сменить Остапа и все начинать заново.

— Как вы работаете? Что вам мешает? Что помогает на съемках?

— Попробую ответить. Прежде всего в кино я стараюсь играть каждый дубль по-разному. Пусть незаметно, но что-то обязательно менять. К сожалению, сейчас разрешают снимать мало дублей. Печатают же только три. Тем не менее каждый из них для меня отличается от предыдущего и последующего. Поэтому мне было очень трудно сниматься в фильме «Маленький беглец» в Японии. Там разрешено снимать только один дубль. Репетируйте хоть целый день, но чтобы был только один дубль.

Второе. Для меня важен текст. Он должен стать своим, легким, он должен произноситься как бы не думая. Но был и такой случай однажды (не хочу называть фильм): я очень плохо знал текст. И играл, все время вспоминая слова. Поэтому родились какие-то особенные паузы. Их я обыгрывал. А потом критика признала этот эпизод одним из лучших в картине и вообще в моей работе.

Вообще же говоря, во время съемок кинокомедий необходимо сделать всю атмосферу на съемочной площадке легкой, юмористичной. Так мы работали с Леонидом Гайдаем, с Эльдаром Рязановым. Это помогало. Шутка, импровизация, розыгрыши. В перерыве, до съемки, после съемки, на самой съемке. Все это создает рабочую атмосферу. Есть у меня и личные, присущие только мне способы возбуждения творческого самочувствия.

Вообще важен настрой. В цирке я с утра настраиваюсь на вечерние представления. Все это происходит порой подсознательно,

но такой настрой идет. Нужна подготовка. Поэтому мне так трудно было совмещать съемки в фильме «Когда деревья были большими» с работой в цирке. Сейчас мне легко. Снимаясь, я могу отказаться от работы в цирке. А в то время мне никто не разрешил бы взять отпуск. А я цирк люблю и никогда его не брошу. Хотя мне и предлагали перейти на работу в Малый театр.

Важно, чтобы режиссер помогал тебе, видел твои недостатки. Мне как-то пришлось несколько раз сниматься у телевизионных режиссеров, для телевизионных передач и фильмов. Там был стиль захваливания. Что бы я ни делал, говорили: отлично, хорошо. Я чувствовал, что делаю плохо, а режиссер говорит: «великолепно».

Это скверно. Пусть уж лучше режиссер кричит, но делает замечания, поправляет, помогает.

А порой бывает так: с тобой говорят, а ты чувствуешь, что режиссер, который объясняет тебе смысл роли, сам ее не понимает. Как в анекдоте, когда встречаются два математика и один другому говорит: «У меня ученики настолько тупые, что вы себе представить не можете. Кошмар. Полные кретины. Я им объяснил теорему. Они не поняли. Они не поняли и во второй раз. Тогда я объяснил в третий раз, сам понял, а они нет». Вот и такие бывают режиссеры. Не люблю я и холодных режиссеров, равнодушных.

Мне Леонид Гайдай ночью звонил. Будил. Рассказывал очередное решение сцены. Это будоражит, увлекает.

Убеждать нас надо не криком, не захваливанием, не шумом, а доказательностью. Режиссер порой делает по пять-шесть дублей. А если бы режиссер разрешил актеру сделать хоть один его личный дубль? Тогда экран показал бы, кто в чем прав...

Вот в цирке мы каждую клоунаду готовим месяцами, если не годами. А потом доводим, отрабатываем ее на зрителе. В кино нам дают считанные часы. И можете себе представить, какого требует напряжения, усилия воли каждая съемка, конечно, при условии полной отдачи. А что получается иногда? Только ты сосредоточишься, вдруг тебе говорят: отойдите, вы бросаете тень на задний план. Или помреж говорит тебе, чтобы ты не перекрывал козла на третьем плане. Десятки человек на съемочной площадке могут подойти к актеру и во время съемки обратиться со своими просьбами, замечаниями, требованиями. Это неверно.

Настоящий режиссер должен заботиться о самочувствии актера, помогать ему. И настоящий режиссер делает это. Он ограждает артиста от посторонних шумов, от вмешательства других людей. Актер должен иметь дело на съемочной площадке только с режиссером.

Недавно мы снимали эпизод во Львове для «Стариков-разбойников». Грустный по настроению. Следователь Мячиков, которого играю я, идет с Анной Павловной (ее роль исполняет Ольга Аросева) и говорит о любви. Решили в массовку пустить человека с собачкой, гулять.

Идет снег. Идут два героя. А на третьем плане, в парке, проходит какой-то человек с какой-то собачкой.

Идем мы с Анной Павловной, ранняя осень, снег выпал, и она говорит мне: «Вот пошла молодежь, и вы вдруг чувствуете, что вы старик, а вы еще жениться собираетесь. А молодежи, наверное, смешно на нас смотреть».

А я говорю: «Да они не успеют оглянуться, как уже немолодые станут».

Здесь же мы обсуждаем проблему возвращать или не возвращать картину, украденную из музея. И вся сцена такая грустная-грустная. У Анны Павловны аж слезы идут из глаз.

Эпизод заканчивается, сняли дубль. Эльдар Рязанов сказал «стоп». А мы с Аросевой еще в том же состоянии, боимся его расплескать, хотим оставить его для второго дубля; но тут голос одного из ассистентов на всю съемочную площадку: «Плохо... Безобразие... Собачку закрыли...»

Понимаете, у меня слезы, у Аросевой слезы, а тут — «собачку закрыли».

Важно и то, чтобы съемочная группа была спаянная, добрая, дружная, это тоже

сказывается на актерской работе. Особенно если съемки происходят в экспедиции, где актер на долгое время становится полноправным членом группы.

Хочу сказать и о кинокритике. Мы вспоминаем о ней всегда, когда заканчивается фильм. Я действительно не могу пожаловаться на невнимание прессы. Но почти все отклики носят обзорный характер. Иногда меня упрекают за работу в цирке, за отсутствие нового репертуара. Но это, наверное, правильно. А вообще положительные рецензии подбадривают, укрепляют уверенность в себе. Ведь не только похвалы, даже простое упоминание твоего имени в газете, в журнале нужно, особенно молодым. Даже если эти молодые исполнили маленькую роль, хотя бы и крошечной эпизодик.

И все же нужнее другое: настоящая критика. Хотелось бы больше читать о стиле и методе тех или иных актеров, об их творческой лаборатории. Критика же в основном сегодня занимается проблемами драматургии и режиссуры. О нас, об актерах, пишут, как правило, только информационно. Или создают «творческие портреты», где не найдешь ни замечаний, ни предложений, ни советов.

Блиц-интервью: — Прожито уже полвека

— Юрий Владимирович, я хотел задать вам несколько вопросов. Пожалуй, это своеобразный «тест», хотя я и не ставлю перед собой цель объяснить читателям ваш характер. Вы разрешите?

— Пожалуйста.

— Какое человеческое качество вы цените больше всего в людях?

— Искренность. Юмор.

— Какую музыку вы любите больше всего?

— У нас в семье все разделено. Жена любит серьезную музыку, а я больше легкую. И самое главное, песни. В компании, дома люблю петь.

— Ваш любимый цвет?

— Голубой. У меня почему-то до сих пор осталось сильное впечатление от голубого цвета. Яркий голубой цвет. Первый раз в жизни, когда я летел самолетом из Москвы в Одессу, я увидел этот цвет. В Москве лежали сугробы, когда самолет устремился в небо. А через два часа мы прилетели в Одессу. И вот, подлетая к Одессе, я увидел, что края облаков были в солнце, и небо было голубое, ярко-голубое. И я подумал: вот так, наверное, прилетают в рай.

— Юрий Владимирович, мне хотелось, чтобы вы рассказали о кругозоре современного артиста...

— О кругозоре сказать просто. Он должен быть как можно шире. Книги, театр, кино, музыка, политика, современные открытия, спорт — все это должно быть в поле зрения актера.

Я люблю читать. Книг у нас дома много. Время от времени я провожу чистку библиотеки. Сдаю книги в букинистический магазин, покупаю новые. Если бы у меня спросили, что мне нравится в сыне, а мне многое в нем нравится и не нравится, то я бы ответил: «Мне приятно, что мой сын много читает». Я люблю перечитывать Джека Лондона, Достоевского, Киплинга, конечно, Пушкина. Люблю Константина Симонова, Хемингуэя, стихи Евтушенко, книги о цирке, театре, кино.

— Если бы вы пришли в кино раньше, чем это случилось, было бы ли это для вас лучше?

— Я задумывался над этим вопросом. Думаю, что нет. Мне кажется — я пришел в кино в тот самый момент, когда мог прийти. Считаю, что актер должен заниматься тем, к чему он призван. Другое дело, насколько это у меня получается. Кроме того, уверен, что комедийный актер, а я себя считаю комедийным актером, силу набирает с возрастом. Возьмите всех крупных комиков, клоунов, комедийных актеров кино. Все они настоящий успех обрели уже в зрелом возрасте.

— Какая роль могла бы стать для вас главной?

— Не знаю. Это что-то очень сокровенное, личное. Не могу я словом определить, выразить настрой того человека, которого хотелось бы сыграть. Наверное, он должен быть иным, чем я. Мне предлагали, правда, как-то сыграть самого себя, сделать фильм о клоуне.

Но я от этого отказался. Частично такая попытка была предпринята в фильме «Маленький беглец» режиссера Эдуарда Бочарова. Но мне кажется, что она не удалась.

Нет у меня сценария, который бы захватил меня, сценария, где была бы роль, написанная специально для меня. Такая роль, какая стала бы моей синей птицей. Такой же, какой стал Чапаев для Бабочкина, Гамлет для Смоктуновского, Ваня Курский для Алейникова, да много можно привести примеров. А может быть...

А может быть, я уже сыграл свою роль: может быть, это Балбес из фильма Гайдая, или Кузьма Иорданов, или милиционер из фильма «Ко мне, Мухтар!»?

— Кто из зарубежных или советских актеров, работающих в близком вам жанре, наиболее вам «созвучен»?

— Это будет большой список. И нужно долго вспоминать. Но если вот так, сразу, то могу назвать Фернанделя, Бурвиля и Тото. Я получаю огромное удовольствие от их работы. Эти актеры ни на кого не похожи. Из своих коллег, советских актеров, очень люблю Анатолия Папанова, Ростислава Плятта, Михаила Жарова, Георгия Вицина, Сергея Филиппова, Евгения Евстигнеева. Из женщин — Надежду Румянцеву.

— Бывает ли у вас состояние злости?

— Конечно, бывает. Когда я встречаюсь с хамством, с цинизмом, с грубостью, я становлюсь злым. Не люблю панибратства, фамильярности, чванства. Злюсь, когда что-то не получается в работе.

— Что вы испытывали в те часы, когда в Центральном доме работников искусств в Москве отмечался ваш юбилей?

— Сначала было приятно. Потом подумалось: если вдруг я не смогу работать, растеряю популярность, будут ли все те люди, которые говорят со сцены милые, приятные слова, так же хорошо ко мне относиться? Мне также подумалось: полвека уже позади, а я еще могу работать. И работаю. И очень нужно, чтобы это состояние продолжилось как можно дольше. Чтобы появилась та роль, которая будет для меня самой главной в жизни, чтобы остались старые друзья, испытанные временем, и появились новые. Чтобы из моего сына вырос хороший человек и чтобы у нас остались такие же хорошие отношения с женой, которая очень много делает для меня, мой самый верный друг и помощник. Чтобы креп наш клоунский дуэт с Михаилом Шуйдиным, чтобы продолжалась жизнь, в которой всегда есть и радость и горе; в которой всегда есть потери и открытия.

Всеволод Пудовкин. Начало...

Главы из книги «Всеволод Пудовкин», выпускаемой издательством «Искусство».

А. Караганов

Давно замечено, что каждая новая эпоха по-своему «читает» историю искусства: некоторые страницы пропускает, другие лишь бегло просматривает, а на каких-то останавливается, вчитываясь в каждую строку. В свою очередь, любые веяния времени по-разному проявляются в творческих исканиях разных художников. Но при всех различиях в подходе к наследию преемственность традиций остается действующей силой художественного развития. Плохо бывает искусству, когда наследие изничтожается не помнящими родства нигилистами, третируется в угаре полемик или игнорируется по невежеству: самое напористое новаторство вянет, если не имеет корней. В кинематографических, как и всяких иных художественных исканиях, нельзя каждый раз начинать с нулевой отметки. Такого пренебрежения к опыту предшественников не могут оправдать ни стремления к оригинальности, ни полемические увлечения, почти всегда представляющие оспариваемые ценности деформированными в худшую сторону.

В конце пятидесятых — начале шестидесятых годов в мировом кино активизируются поиски новых путей сближения экранного образа жизни с самой жизнью. Они сопровождаются, как это часто бывает, полемиками и увлечениями, противопоставляющими одну крайность другой: в стремлении к «непосредственности» кинопоизображений, достоверности языка фильма некоторые сторонники «современного стиля» отвергают не только сочинительство голливудской «киношки», но и монтаж, подчиненный авторской мысли, ставят под сомнение концентрацию кинематографического действия. Подлинно демократичным они считают только такое искусство, которое дает зрителю лишь материал для наблюдения «потока жизни». Они оспаривают правомерность и этичность монтажного метода на том основании, что с помощью монтажа режиссер может создать желаемую картину жизни, исказив ее реальности — ведь особенностью монтажа является сотворение смысла, который не содержится в монтируемых кадрах, а возникает из их сопоставления.

Надо ли говорить, что любой метод, любое его проявление подлежат конкретно-историческому анализу: совершенно недостаточно описать приемы, показав их место и назначение в структуре произведения; необходимо еще понять биографию того или иного приема, жизненную и эстетическую логику его создания, его восприятие зрителем и воздействие на зрителя. Противники монтажного метода фактически оставляют за пределами своих гипотез и теоретических построений реальное содержание творческих исканий Кулешова и Вертова, Эйзенштейна и Пудовкина, разрабатывавших приемы монтажа для того, чтобы кинематограф активнее помогал революционному обновлению жизни. Противники монтажного метода даже вопроса такого не допускают: а не может ли ничего не навязы-

вающая зрителю мизансцена сделать кинематограф пассивным фиксатором жизненных деталей и человеческих состояний, убаюкивающим зрителей, в том числе и тех, кто несет в себе рабскую покорность судьбе? Из практики мирового кино мы знаем, что в буржуазных странах выпускается немало фильмов, в которых утверждается мир без критериев, перемен и стремлений. В этом мире нет классовых различий, а есть только моральные: хорошие люди творят добро, плохие — зло. Формально, по приемам съемки и построения, такие фильмы ничего не навязывают зрителю и являются проявлением «демократии» в области языка и стиля. По сути же своей они глубоко антидемократичны: закрепляют в сознании человека буржуазные иллюзии, ложные представления о мире собственности, мешают человеку понять свое истинное положение в этом мире.

Кинематографисты, начинавшие новое движение за обновление языка кино, были озабочены проблемами убеждающей достоверности фильма. Но их идеи, рождавшиеся в драматических раздумьях о возможной деформации жизни с помощью монтажа, постепенно становятся — в выступлениях подражателей — формулой вызова, средством полемического самоутверждения. В пропаганде «антимонтажных» концепций подражатели обычно берут на полтона выше серьезной теории: пропагандируют моду, а мода почти всегда заявляет себя громче, чем нужно для утверждения стиля. И вот уже появляются статьи об устарелости Эйзенштейна и Пудовкина... Одна за другой набегают на берег кинематографа новые волны «детей», старательно уничтожающие посевы «отцов».

В начале шестидесятых годов некоторые увлекающиеся теоретики объявили сутью современного кино знаменитые долгие планы Антониони и психологическую анатомию отчужденного, некоммуникабельного человека. Сегодня даже сам Антониони «изменяет» своим вчерашним открытиям. Многие бунтари прошлого десятилетия, «остепенившись», выпускают прибыльные фильмы, как две капли воды похожие на отвергавшиеся ими фильмы мастеров старших поколений. Но блудные сыновья, по расчету возвращающиеся в родительский дом, останавливая для этого живое движение искусства, не в счет. Мастера разных поколений, сохраняющие верность истинному новаторству, тоже отказываются от полемических крайностей прошлого десятилетия ради нового синтеза вчерашних и сегодняшних открытий. Рядом с фильмами повествовательными, отмеченными пристальным наблюдением подробностей жизни, психологических и нравственных состояний человека, возникают ленты, насыщенные обобщениями, использующие емкость метафор, поэтическое давление внутри кадра, а в некоторых случаях обращающиеся и к монтажу коротких кусков, который еще вчера считался окончательно устаревшим. Новую силу набирает зрелищный кинематограф, меняющий соотношение изображения и звучащего слова. Проблемы монтажа и ритма снова привлекают повышенное внимание. Я уж не говорю о том, что политический фильм, у колыбели которого стояли пионеры советской кинематографии, стал знамением времени. Одним словом, наследие Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко живет и действует.

В истории революционного кино произведения и творческие идеи Всеволода Илларионовича Пудовкина занимают особое место. Пудовкин эпичен и психологичен. Даже в ранних его фильмах стремление к поэтическим обобщениям соединяется с отчетливой обрисовкой индивидуальных характеров. Целиком и полностью принадлежащие двадцатым годам, эти фильмы в каких-то существенных своих особенностях приближаются к искусству психологического фильма характеров, который выйдет на первый план в тридцатые годы. Отсюда, очевидно, и проистекает необыкновенно сильное влияние Пудовкина на советское и мировое кино.

«...Пудовкин,— писал М. И. Ромм в 1953 году,— занимает у нас совершенно особое место именно потому, что первые же его картины произвели переворот в умах и сердцах наших. Он был подлинным открывателем: он открыл наш советский кинематограф и первый

В. Пудовкин

проложил в нем дорогу тому великому искусству, которое мы называем искусством социалистического реализма.

Возьмите любую кинокартину из созданных за последующие годы десятками советских режиссеров, внимательно рассмотрите ее и вы увидите, что чем-то она обязана Пудовкину.

Я не могу назвать другого режиссера, который сыграл бы такую роль в развитии нашего кинематографа»*.

Объективности ради надо сказать, что Пудовкин не сделал так много, как Эйзенштейн, для создания эпического образа революционной массы, для разработки монтажа, потрясающего и своей страстностью, доходящей до исступлений, и напряжением мысли, охватывающей историю в масштабе ее великих поворотов. Но Пудовкин сделал больше Эйзенштейна для выращивания — уже в двадцатые годы — искусства, которое увидит судьбу народную в судьбе человеческой, заглянет в глубины характеров, воссоздаст драмы и движение души, не доступные простой кинематографической фиксации и даже монтажной расшифровке не поддающиеся.

Влияние Пудовкина давно перешагнуло границы советской кинематографии. Чтобы предметно ощутить его всемирность, достаточно прочитать сборник «Октябрь и мировое кино», составленный по материалам международного симпозиума киноведов в Репино, состоявшегося в канун пятидесятилетия Ве-

* «Искусство кино», 1953, № 8.

ликой Октябрьской социалистической революции. На этом симпозиуме буквально не было выступления, в котором не говорилось бы о Пудовкине и его роли в развитии мирового кино, в утверждении реализма на экране.

Идеи и фильмы Пудовкина — не застывшая данность, а живое наследие, приобретающее все новые оттенки и смыслы в сознании воспринимающих, в непрерывном воздействии на жизнь, на искусство. Нам очень важно знать гносеологию позднейших углублений или деформаций этого наследия: каковы их причины и корни, какая кинематография и по каким надобностям одни особенности наследия выделяет, другие забывает или полемически перечеркивает, какой художник и почему обращается к урокам учителя? К каким из них и когда берет их в первозданном виде или «адаптирует»? Такое знание, нет в том сомнения, помогает прочтению «первоисточника». Но еще важнее знать сам «первоисточник» — идеи и фильмы Пудовкина в их реальном окружении, в историческом контексте, показывающем, какие импульсы возбуждали творческую мысль художника, каким потребностям жизни она отвечала и что дала развитию жизни.

Пудовкин прошел очень сложный путь в искусстве. Были на этом пути взлеты и падения, победные вторжения в незнаемое и трудно объяснимые зигзаги в сторону от главных магистралей искусства. Некоторые страницы творческой биографии Пудовкина хочется переписать заново. Но биография художника, как и вообще история, не выстраивается по чистовым вариантам позднейших историков. Черновик истории окончателен. Всякие попытки переписать его, приблизив к нашим априорным представлениям о должном, научно несостоятельны, а то и просто безнравственны. Реальность истории заслуживает того, чтобы относиться к ней с должным уважением — без маниловского стремления поставить на всех ее мостах и трудных перекрестках ласкающие взор киоски с прохладительными напитками.

...Случилось так, что уже в самом начале кинематографических учений Пудовкина определились важнейшие направления его творчества.

Работая в киношколе под руководством В. Р. Гардина, Пудовкин быстро овладевает азами кинематографа. Сотрудничество с Гардиным, особенно много давшее Пудовкину в понимании сценария, завершается экранизацией пьесы А. В. Луначарского «Слесарь и канцлер». В процессе совместной с Пудовкиным работы над сценарием Гардин стремился сохранить абстрактно-символический стиль пьесы — настаивал на удалении из сценария попавших туда бытовых деталей и красок. Пудовкин этими деталями дорожил. Однако вкусовые и стилевые расхождения между ними к конфликту не привели, и, когда работа была закончена, Гардин предложил своему ученику и соавтору самостоятельно ставить фильм по их совместному сценарию. Пудовкин отказался: он хотел закончить школу. Гардин уехал снимать фильм, Пудовкин тем временем перешел в мастерскую Кулешова.

Очевидно, не только отъездом Гардина был вызван этот переход. О других причинах Пудовкин, насколько мне известно, не писал, но они, несомненно, были. Всеволод Илларионович с величайшим уважением относился к первому своему кинематографическому учителю — талантливому художнику и многоопытному мастеру (может быть, именно это и помешало ему впрямую сказать о причинах перехода к Кулешову). Однако он понимал — и чем дальше, тем больше,— что гардинская верность традициям и привычкам где-то укорачивает поиск, мешает эксперименту. А молодому искусству нужны самые смелые эксперименты, чтобы полнее постигнуть свои возможности, развернуть свою силу.

Кулешовская мастерская стала для Пудовкина второй ступенью кинематографического образования. Сразу же по приходе в мастерскую Пудовкин включается в сценарную и монтажную работу. Со свойственным ему педагогическим и организаторским умением Лев Владимирович поручает ему все новые роли как актеру, заставляет ставить отдельные куски фильма. Полнота практического

охвата процесса создания фильма помогает Пудовкину профессионально овладевать каждой из его частей и всем процессом в целом — быть актером, хорошо чувствующим режиссера, и режиссером, способным поставить себя на место актера, а если надо — и рисовать декорации, выполнять роль монтажера...

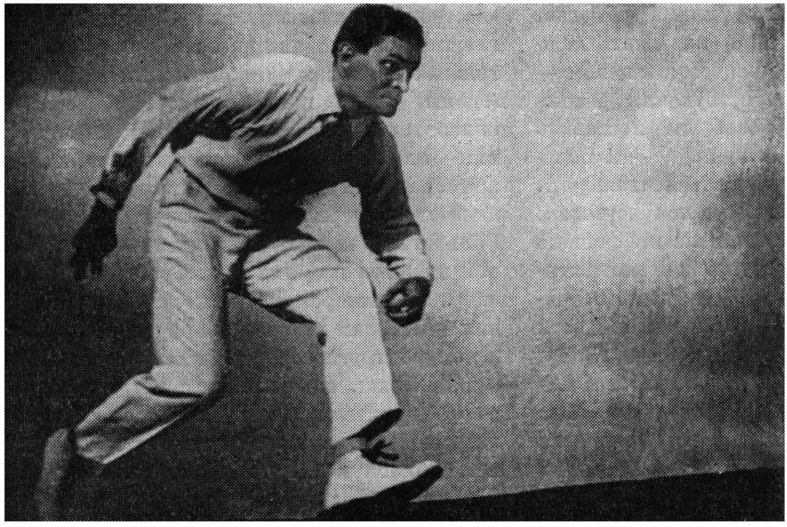
В какой-то момент Пудовкин почувствовал: опыт и наблюдения, накопленные им сначала у Гардина, а потом в кулешовском коллективе, требуют теоретического обобщения. В феврале 1923 года в журнале «Кино» появляется его первая теоретическая статья — «Время в кинематографе». После этого работа над теорией станет непременной — на всю жизнь — частью творческой деятельности Пудовкина.

Пудовкин работал в кулешовском коллективе горячо, увлеченно. Однако увлеченность не могла заглушить несогласий с некоторыми особенностями метода учителя, в частности с построением экранного образа путем чисто механического, рассудочного приспособления мимики и жеста к заданному рисунку роли. Несогласия эти приобретают особую отчетливость во время съемок фильма «Луч смерти» (1924).

«Луч смерти» был задуман как советский «вестерн», создатели фильма сосредоточили главные свои усилия на постановочных и монтажных поисках динамического материала (сцены драк, погонь, проездов, пробегов пользовались их особым вниманием). Пудовкин был автором сценария, ассистентом режиссера и художником фильма. Вдобавок ко всему он играл в нем главную роль — Рево. Роль эта требовала максимальной мобилизации навыков и опыта, приобретенных в кулешовской мастерской. По ходу съемок Пудовкин мастерски выполнял трюки — один рискованнее другого. (Однажды, выполняя очередной трюк, он прыгнул с крыши высокого дома, державшие сетку пожарники зазевались — Пудовкин грохнулся на землю, сильно разбился и полмесяца провел в постели.) Однако все усилия оказались тщетными: «Луч смерти» не получился, хотя в нем и были интересные куски, оригинальные решения и находки.

Анализируя позднее причины неудачи, Пудовкин писал о преобладании драматического элемента, обусловившего весьма сложную детализацию всех пластических построений: режиссура должна была осуществлять сознательный, можно сказать, расчетливый выбор внешних форм выражения «переживаний»

«Серп и молот», 1921. Справа: В. Пудовкин в роли Андрея Краснова



В. Пудовкин. Этюды в мастерской Л. Кулешова

натурщика; в ходе работы делались зарисовки кадров, точно фиксировались передвижения, перестроения, пробеги; динамические элементы распределялись во времени и пространстве таким образом, чтобы динамика нарастала к концу каждой части и увеличивалась в своем напряжении к финалу. Съемки осложнялись и тем, что их вели одновременно четыре режиссера, у которых не было полной согласованности в поисках стилевых решений.

«Я пробовал в тогдашней своей работе,— писал Пудовкин о решении образа Рево,— опереться на внутреннее состояние, находить какую-то связь внутри себя, которая бы позволила мне ощущать себя в момент игры в полном живом состоянии. Но возможности по-настоящему развивать это во время работы у Л. Кулешова я не имел»*.

Через несколько лет он еще раз вернется к этим расхождениям с Кулешовым, чтобы уточнить их содержание и суть:

«Сценарий картины «Луч смерти» принадлежит мне, но он был невероятно изуродован огромным количеством переделок. Работая над ним, я робко пытался включить моменты психологического порядка, которые нещадным образом Кулешовым оттуда вычеркивались и соответствующим образом высмеивались. Все это вызвало у меня протест, что, может быть, и определило в дальнейшем мою работу»*.

Возможно, Пудовкин — как в первом, так и во втором случае — задним числом (разумеется, сам того не желая) «заостряет» свои былые разногласия с учителем, «поправляет» себя, тогдашнего, приближая свое ощущение работы над фильмом «Луч смерти» и ролью Рево к тем понятиям о правде искусства, какие сложились у него позднее. Возможно. Человеческая память склонна к таким смещениям. Но даже допуская вероятность смещений, мы не можем пренебречь самим фактом внутренней полемики Пудовкина с Кулешовым.

Пудовкинские выступления и суждения 1924—1925 годов показывают, что полемика эта не была такой острой, какой казалась Пудовкину «издалека» — с высоты эстетических идей тридцатых годов. Очевидно, Пудовкин в чем-то спорил с Кулешовым, в чем-то соглашался. А соглашаясь, задумывался, прав ли он и насколько прав в тех

* В. И. Пудовкин. Актер в фильме. Л., 1934, стр. 97.

* «Мосфильм». Альманах. М., «Искусство», 1959, стр. 247.

В. Пудовкин и А. Хохлова. Этюды в мастерской Л. Кулешова

случаях, когда расхождения оставались. Одним словом, все было непросто. Ведь полемика начиналась в пору, когда более или менее законченной кулешовской системе Пудовкин не мог еще противопоставить продуманных, выношенных принципов.

При всем том нетрудно заметить, что разрозненные несогласия с Кулешовым имеют свою внутреннюю логику. Поправки к работе мастерской, которые хотелось Пудовкину сделать, касались не монтажа, а прежде всего сценарных углублений в психологию действующих лиц и актерского подхода к роли Рево. В самом стремлении к поправкам Пудовкин выходил за пределы кулешовской системы. О пудовкинском методе еще говорить рано, он не сложился, но первые его зародыши и ростки уже появились, они давали о себе знать, они пробивались сквозь привычки школы и неопытность начинающего режиссера, даже почтение к учителю их не могло остановить.

Вскоре после выпуска фильма «Луч смерти» и его провала кулешовский коллектив распадается. Весной 1925 года Пудовкин поступает на студию «Межрабпом-Русь».

Студия «Межрабпом-Русь» объединяла тогда крупные кинематографические силы. В состав ее правления входили М. Н. Алейников, Ю. А. Желябужский, А. А. Санин, Н.Е.Эфрос — мхатовцы или близкие Московскому Художественному театру деятели.

Переговоры с Пудовкиным о работе вел Алейников. Их первая беседа продолжалась довольно долго и была непростой. У Алейникова осталось ощущение некоторой настороженности нового сотрудника. Очевидно, Пудовкин все еще сомневался в правомерности своего перехода: кулешовец и вдруг оказался в логове «психоложества» (именно такими словами клеймили тогда «левые» студию «Межрабпом-Русь», а заодно и Художественный театр). Беседа не привела к каким-то определенным решениям относительно ближайших планов режиссера. Было только договорено, что для начала он займется консультацией фильма «Медвежья свадьба».

«При первых же встречах по «Медвежьей свадьбе»,— вспоминает Алейников,— мы заметили профессиональное, зрелое умение обращаться с материалом, над которым предстоит работать, умение отбирать в нем самое важное. В четкости формулировок замысла, в монтажной разбивке отдельных отрывков сценария «Медвежьей свадьбы», которую сделал Пудовкин, почувствовались самостоя-

тельность и острота режиссерской трактовки, точность математического расчета и смелость художественных сопоставлений.

Если добавить к этому большой интерес Пудовкина к естественным наукам и полученное им специальное образование физика и математика, то станет понятным желание руководства коллектива передать Пудовкину постановку научно-популярного фильма «Поведение человека».

К работе над фильмом «Механика головного мозга» (в качестве оператора уже тогда начал сотрудничать с Пудовкиным А. Д. Головня) Пудовкин был подготовлен образованием и многолетним интересом к науке: он много читал, многое знал. Однако фильм оказался и для него трудным. Дело в том, что молодой режиссер не мог опереться на популярные труды, дающие систематическое изложение павловского учения,— таких трудов тогда еще не было. Пудовкину пришлось обратиться к первоисточникам и самому систематизировать научные идеи фильма, выстраивая его сценарный каркас и изобразительную партитуру.

В ходе съемок много усилий было потрачено на то, чтобы добиться необходимого эффекта от подопытных животных — приучить их к свету юпитеров, сохранить естественное обычное развитие условных рефлексов в необычных условиях киносъемки. Помогла хорошо разработанная методика подготовки к съемкам. Помогло глубокое изучение предмета, которому посвящен фильм: кадры, показывающие ход исследований, снимались, а потом и монтировались с точным знанием и пониманием дела. Достаточно сказать, что при работе над одной из частей фильма режиссер предложил своему научному консультанту профессору Д. С. Фурсикову заснять опыт, предметно показывающий, как на основе безусловного оборонительного рефлекса вырабатывается условный. Предложенный Пудовкиным опыт оказался новостью даже для профессора Фурсикова и его коллег по лаборатории.

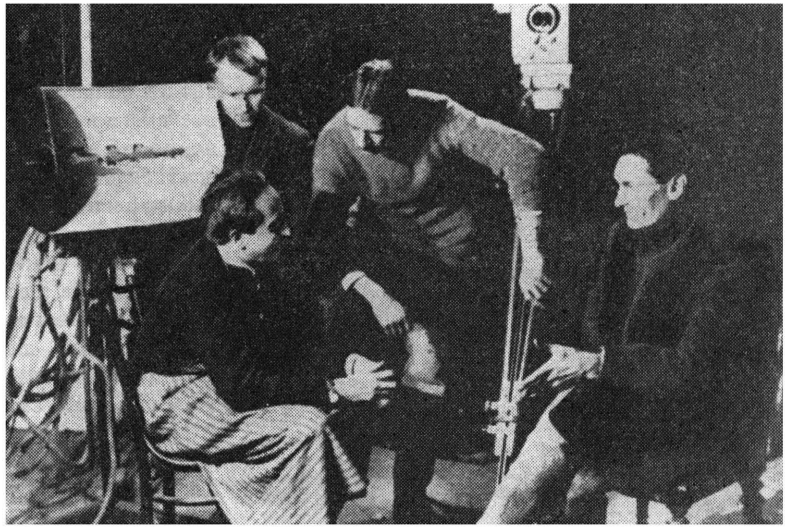
Пудовкин ставил фильм «Механика головного мозга» с твердым убеждением, что сама идея кинематографической обработки «рефлексологии» открывает весьма своеобразные возможности съемки таких моментов, имеющих научно-экспериментальное значение, которые могут быть зафиксированы только съемочным аппаратом: точность фиксации движений позволяет исследовать и показать их ход и связи глубже, чем при простом наблюдении.

Научно-популярный фильм, по мысли Пудовкина, должен убеждать зрителя не ограничиваться простой демонстрацией фактов и экспериментов, а предметно раскрывать их суть. Используя накопленные в кулешовской мастерской навыки, Пудовкин монтирует фильм таким образом, чтобы в нем не повторять научный эксперимент в его реальном движении (это сделало бы фильм слишком длинным, тягучим) — он дает «экранную сводку» эксперимента, сгусток научной мысли.

«У кинематографа,— писал Пудовкин в статье «Монтаж научной фильмы»,— есть свой специфический прием изложения — это монтаж. Подобно тому, как ученый, подготавливая статью, излагающую ход и результат его работ, тщательно планирует, строит ее, выбрасывая лишнее, оставляя существенное, иногда останавливается на характерной детали, иногда ограничивается общими замечаниями, так и кинематографист в процессе монтажного изложения должен надлежащим образом держать внимание зрителя и тем самым придавать нужную убедительность своей работе»*.

Пудовкин не был теоретиком в академическом смысле этого слова, но теорией кино занимался постоянно — фиксируя наблюдения и размышления, возникающие по ходу подготовки сценария и съемок фильма, осмысливая уроки практики, сопоставляя свой опыт с опытом других. «Механика головного мозга» стала в этом смысле очень важным моментом его творческой биографии. Практически проверяя накопленные в киношколе знания, Пудовкин все полнее постигает силу и возможности монтажного метода. Он выдвигает (впервые с такой определенностью!)

* «Киножурнал АРК», 1925, № 9.



На съемках фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», 1924. Слева направо: Л. Кулешов, А. Левицкий, В. Пудовкин

сверхзадачу монтажа — помогать кинематографическому выявлению сути изображаемого явления, держать внимание зрителя, убеждать зрителя, вести его.

...В январском номере «Киножурнала АРК» за 1925 год была опубликована статья Пудовкина «Принципы сценарной техники». В дни, когда она писалась, Пудовкин еще не знал, что вскоре ему предстоит ставить «Мать». Многие положения статьи сформулированы под влиянием недавно оконченной киношколы, определяются ее направлением и принципами. Но есть в статье и такие идеи, которые выходят за рамки кулешовской эстетики, открывая новый этап теоретических исканий режиссера, впрямую связанных с фильмом «Мать».

Размышляя о тогдашнем кинематографе, автор статьи отмечает, что сценаристы в большинстве случаев лишь иллюстрируют кинематографическими кадрами литературно продуманный и детализированный материал. Нужно работать по-другому — научиться мыслить последовательностью кинематографических кадров, овладеть искусством монтажа.

В поисках наиболее точных пластических решений фильма и кратчайших путей к зрителю Пудовкин связывает понятие ясности с понятием выразительности: чем яснее каждый пластический момент, тем легче и скорее, со всей полнотой вложенного в него содержания, входит он в сознание зрителя и тем он, следовательно, выразительнее; чем яснее и легче воспринимается каждый пробегающий кусок или эпизод, тем легче ассоциируются они в целое действия или картины. Все расплывчатое, неопределенное, усложненное мелкими деталями неизбежно создает излишнюю инерцию; зритель не успеет расшифровать и вполне принять отдельный кусок, и неотвратимый поток последующих отрывистых впечатлений разорвет, спутает ассоциативные нити и в результате создаст бледное, невнятное впечатление.

В своих рассуждениях о построении сценария, движении и восприятии фильма Пудовкин основывается на технике монтажа коротких кусков, подчиненного напряженному ритму экранного действия, такому ритму, какого не знал старый кинематограф. Вслед за Кулешовым Пудовкин утверждает всесилие монтажа, способного дать разное смысловое направление одному и тому же изображению. Но тут же подчеркивает, словно бы уточняя своего учителя:

В. Пудовкин в роли патера Рево в фильме «Луч смерти», 1925

«Все это, конечно, не значит, что качество отдельного кадра не важно, а важно лишь их сопоставление; это значит только, что монтаж есть действительное, мощное средство впечатления»*.

Любопытно, что статья Пудовкина, тогда еще молодого кинематографиста, сразу же вызвала полемические отклики. И среди них — реплику критика Б. Коцына, опубликованную в февральском номере «Киножурнала АРК». Полемизируя с пудовкинской статьей «Принципы сценарной техники», Коцын объясняет замедленный темп и ритм старого психологического фильма темпом и ритмом жизни тех слоев населения, для которых этот фильм предназначался; дело тут не в знании или незнании правил монтажа. «С изменением и убыстрением темпа жизни в Советской России, с изменением возбудимости нашей после массовых переживаний в годы империалистической войны и пролетарской революции потребовалась другая соответствующая монтировка картин»**.

Еще не раз наша критика вернется к этим (или похожим) мыслям, впрямую, «автоматически» связывающим ритмы времени с ритмами искусства. Вспомним, как много полемического шума было во второй половине пятидесятых годов вокруг понятий «лаконизм» и «динамичность» — именно в них видели некоторые пророки от искусства важнейшие признаки современного стиля, порожденного развитием авиации и автомобилестроения, именно им предрекали нарастающую власть в искусстве, определяющее влияние на стилевые искания всех тех художников, что «с веком наравне».

Словно бы посмеиваясь над торопливыми пророками, кинематограф конца пятидесятых — начала шестидесятых годов резко увеличил протяженность фильма, стал культивировать долгие планы, неторопливое наблюдение деталей. Ритмы жизни нарастали, а кинематограф замедлял экранное действие.

Такие непопадания теории в цель чаще всего происходят в тех случаях, когда теория перестает быть диалектиком, ищет формулы — отмычки, пригодные для открывания любых ларчиков, какой-то один признак «исторического момента» спешит сделать всеобщим объяснителем, какую-то особенность творчества популярного мастера или группы мастеров — законом всего современного искусства.

Конечно, научно-техническая революция, убыстрение темпов жизни сказались, не могли не сказаться на поисках стиля современного фильма. Но поиски эти многообразны — их в один ручеек не загонишь, на одну колею не поставишь. На их направление и ход оказывают влияние не только убыстрение темпов жизни, но и другие факторы — как внутри кинематографа (а в его «самодвижении» есть своя внутренняя логика), так и вне его.

Среди этих факторов далеко не последнюю роль играет усилившаяся в обществе склонность к анализу — она тоже диктуется научно-технической революцией. В наше сложное время невозможно изучать жизнь из окна быстроходного автомобиля или тем более — самолета. Такое освященное модными пророками верхоглядство делает наблюдателя (слово «исследователь» к нему никак не применишь) по меньшей мере смешным. Убыстрение темпов жизни сопровождается, не может не сопровождаться углублением ее познания. В этом парадоксе тоже заключены живые

* «Киножурнал АРК», 1925, № 1.
** «Киножурнал АРК», 1925, № 2.

противоречия времени. И проявляются они не только в науке. Рядом с искусством, устремленным к лаконизму и динамичности, развивается искусство неторопливого наблюдения и пристального исследования жизненных явлений и процессов: оно — тоже от жизни, ею, ее особенностями порождено.

Имел свои конкретно-исторические основания и монтажный кинематограф 20-х годов. К одной формуле их свести невозможно. И напрасно Коцын отметает соображения Пудовкина о том, что на смену незнанию правил монтажа пришло их ясное понимание — это была одна из существенных причин утверждения монтажного метода. Конечно, сыграло свою роль и убыстрение темпа жизни. Но главным толчком и первоосновой развития монтажного метода в том виде, в каком развивался он Кулешовым, Вертовым, Эйзенштейном, Пудовкиным, была революция, создававшая в художественной среде определенные настроения, определенное состояние умов. Кинематограф революции, по твердому убеждению его создателей, должен был стать активным проводником пролетарской идеологии, агитатором и пропагандистом, организатором нового сознания и новых эмоций. Этим целям и служил монтажный метод.

«Я полагаю,— писал Пудовкин в 1927 году,— что кино уже показало, что средствами своего специфического выражения оно может явиться самым могучим проводником идеологии класса.

В этом смысле необходимо отметить тот чрезвычайно важный факт, что установка на идеологию сверху, со стороны государства, по существу своему — правильная, поставила киноработников перед задачей создания новых приемов в плане чисто формальном. Диктатура идеи, диктатура мысли родили новую форму»*.

Статья «Принципы сценарной техники», с которой начался разговор о пудовкинском понимании монтажного метода, была лишь одной из теоретических работ Пудовкина перед фильмом «Мать». Вслед за нею он пишет ставшие потом всемирно известными книги «Кинорежиссер и киноматериал» и «Киносценарий» — обе они выйдут в свет в 1926 году.

Начиная свою книгу «Кинорежиссер и киноматериал», Пудовкин напоминает читателю, что долгое время кинематограф оставался не более как живой фотографией. Первые попытки включить кинематографическую съемку в круг искусств связывались с театром. Естественно, что в работе съемщика, фиксирующего театральное зрелище, не было места подлинно кинематографическому ис-

В. Пудовкин в роли Жбана в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», 1924

* «Советское кино», 1927, № 8—9.

кусству — он только «снимал» искусство театрального актера, фиксировал сделанную, оформленную сцену. Материалом режиссера были актеры. Вскоре американцы уловили в кинематографе своеобразные возможности, способные вывести фильм за рамки театральной сцены, увиденной с определенного места.

...По улице движется манифестация. Наблюдатель, находящийся на крыше, видит процессию в целом. Из окон второго этажа он может прочитать надписи на знаменах. Спустившись вниз и присоединившись к толпе, он познакомится с внешностью людей. Американцы попробовали на место такого наблюдателя поставить киноаппарат. Оказалось, что аппарат в руках режиссера может заставлять зрителя не только смотреть, но и разбираться. Появились понятия крупного и общего плана. Определилась разница между режиссером театральным и режиссером кинематографическим.

В театре существуют реальные люди, реальное время, реальная последовательность действий: актер не может очутиться на другой стороне сцены, не перейдя ее.

«Когда же мы переходим к режиссеру кино,— продолжает свою мысль Пудовкин,— то оказывается, что истинным его материалом являются лишь те куски пленки, на которых с разных точек зрения засняты отдельные моменты какого-либо явления. Только из этих кусков и создается экранный образ, являющийся кинематографическим изложением снимавшегося явления»*.

И дальше:

«Итак, вовсе не реальные процессы, протекающие в реальном времени и пространстве, являются материалом кинорежиссера, а те куски пленки, на которых этот процесс заснят. Эта пленка находится целиком во власти режиссера, занятого ее монтажом»**.

Очевидно, необходимо оговорить, что Пудовкин применяет понятие «материал» в чисто техническом его смысле: куски пленки для кинорежиссера — это как глина, гипс, камень для скульптора, полотно и краски для живописца... Пудовкинские суждения не выдерживают проверки строгими философскими критериями: да, режиссер действительно строит монтажную фразу, экранный образ жизни из кусков пленки, но заснятые на пленке «отдельные моменты какого-либо явления» имеют свое объективное содержание, ограничивающее власть режиссера над монтируемыми кусками пленки. С точки зрения материалистической эстетики материалом кинорежиссера, как и всякого другого художника, являются реальные явления и процессы действительности, протекающие в реальном времени и пространстве. Но Пудовкин не имел в виду этот философский аспект проблемы. Повторяю: слово «материал» он использовал в техническом смысле. В кулешовской мастерской, с легкой руки ее руководителя, привыкли говорить о кусках пленки как о материале режиссера, не очень-то заботясь о философской точности рабочих формул. Вот и Пудовкин продолжает говорить пока все в том же привычном стиле. А самопроверке и уточнениям формул, помимо первооткрывательской увлеченности монтажом, мешает склонность к кинематографу, который прямому рассказу — повествованию предпочитает метафору, сложные монтажные сопоставления, язык кинематографических уподоблений, иносказаний, символов. Складывая два куска пленки, этот кинематограф умеет извлечь из такого сложения не только сумму слагаемых, но и третий, четвертый смысл — новые эмоции, представления, понятия, возникновение которых невозможно предположить при раздельном созерцании складываемых кусков. Именно эти «чудеса монтажа» и обобщались Пудовкиным в формулах, о которых идет речь.

Точно так же нет идеалистического субъективизма в словах Пудовкина о времени и пространстве: здесь тоже идет речь скорее о технике и приемах кинематографа, нежели об эстетическом отношении искусства к действительности.

Идея о всесилии монтажа, создающего новую действительность, подчинив себе прост-

---

* В. П у д о в к и н. Кинорежиссер и киноматериал. М., «Кинопечать», 1926, стр. 8.

** Т а м ж е.

В. Пудовкин

ранство и время, могла бы стать весьма опасным проявлением субъективизма, истолкованная философски, примененная художником индивидуалистического склада. Пудовкин хорошо понимал, что является первоосновой искусства. Не об «освобождении» искусства от жизни думал он, утверждая силу монтажа. Он ратовал за создание «новой действительности», экранного времени и пространства во имя увеличения познающей и организующей силы кинематографа: ему была глубоко противна сама мысль о том, чтобы служить искусством капризам воображения, тешить художническое самолюбие манипуляциями над жизнью.

Характерно, что вслед за идеями о «новой действительности» идут очень важные для реализма размышления о путях киноискусства к правде жизни.

Конкретизируя теорию монтажа, Пудовкин подчеркивает значение концентрации действия при помощи уничтожения ненужных переходных моментов. Такая концентрация, по мысли Пудовкина, является самой сущностью кинематографического изложения (в качестве примера используется в книге «кинематографический трюк» — падение с высокого этажа, снятое только в начале и конце). Пудовкин настойчиво подчеркивает, что экранное время не равно реальному — оно определяется скоростью наблюдения, количеством и длительностью отдельных элементов, выбранных для кинематографической передачи снимаемого процесса. Точно так же не равно реальному и экранное пространство: склеивая куски, кинематографист концентрирует его, как это экспериментально продемонстрировал Кулешов, когда монтировал московский пейзаж и Белый дом, сводил на экране живущих в разных городах людей...

Большая роль в кинематографическом изображении реальности отводится Пудовкиным детали: чем ближе мы подходим к предмету художественного познания, указывает он, тем больше деталей мы замечаем; деталь всегда будет синонимом углубления; кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали. В этом контексте Пудовкин подчеркивает, что кинорежиссер может сделать зрителя идеальным, острейшим наблюдателем. Ведь в найденной режиссером детали, часто очень глубоко спрятанной, таится момент открытия, подлинно творческий момент, дающий цену показу вещей.

Пудовкин ведет речь не просто об умении наблюдать, обязательном для любого художника, для любого искусства, а о кинематографическом наблюдении. Смена планов, монтаж, способность показать общую картину событий и тут же выделить крупным планом какую-то деталь, чтобы потом снова вернуться к общей картине, пластически раскрыв контекст выделенной детали,— все это дает кинематографу возможность «продлить» наблюдающий взгляд человека, углубить его. Кинематограф придает новую силу познанию, соединяющему наблюдение, анализ и синтез, делает познание более эффективным: в одном случае освобождает зрителя от лишней работы отбрасывания ненужного, в другом — приближает наблюдаемое в его самых характерных приметах, в третьем соединяет или сталкивает увиденное с другими явлениями, фактами, деталями. Тем самым достигаются дополнительная острота впечатлений, конкретность и полнота наблюдений, глубина познания.

Характерно, что сам выбор деталей Пудовкин рассматривает не только по принципу их пластической выразительности и выигрышности. Такой выбор, по мысли Пудовкина, предполагает анализ: техника наблюдения соединяется с творческим моментом выделения наиболее характерного. В качестве примера удачного выбора Пудовкин называет сцены на одесской лестнице в эйзенштейновском «Броненосце «Потемкине».

...По лестнице катится коляска с крошечным ребенком, оторвавшаяся от убитой матери. Она — как острие трагического напряжения, как впечатляющий удар. Эта коляска — одна из деталей картины расстрела, так же как и мальчик с разбитой головой. Толпа, аналитически «разложенная» на части, дает режиссеру возможности для выделения нуж-

В. Пудовкин и А. Головня на съемках фильма «Конец Санкт-Петербурга», 1927

ных деталей, и эти детали, монтажно соединенные, складываются в исключительные по впечатляющей силе эпизоды.

Для кинорежиссера мыслить образами — это значит мыслить монтажно. Экранный образ, подчеркивает Пудовкин, не идентичен, а лишь подобен реальному явлению. Каждый кусок учитывается режиссером как элемент кинематографического пространства и времени. Монтажная последовательность отдельных кусков пленки обычно складывается, образуется в голове режиссера еще до начала съемок или во время съемок. Но в процессе монтажа надо еще найти для каждого куска его наиболее целесообразную, наиболее впечатляющую длину, найти ритм смены кадров.

Монтаж — язык кинорежиссера. В монтаже существует слово — кусок заснятой пленки, существует фраза — комбинация этих кусков. По приемам и ритму монтажа можно судить о художнической индивидуальности режиссера.

Развивая кулешовские идеи о роли монтажа в кинематографической обработке действительности, в создании образа, Пудовкин вступает в полемику с теми кинематографистами, которые истолковывали Кулешова догматически, эпигонски повторяли его ранние эксперименты, выдавая «мысли в пути» за окончательные истины.

«Есть целая группа кинематографистов,— пишет Пудовкин, — утверждающих, что единственным организующим началом в кино должен являться монтаж. Они полагают, что можно снимать куски где попало и как попало, лишь бы куски были интересны, а затем уже, путем простой склейки их по классам и разрядам, можно делать кинокартину»*. Между тем отдельные куски должны быть приведены в органическую связь. Для этого их содержание должно быть учтено как продолжение монтажного построения, как внедрение в глубину каждого отдельного элемента этого построения. Даже снимая жизненное явление, не «поставленное», не «срежиссированное», к примеру — демонстрацию, режиссер должен в той или иной степени подчинить себе это явление, в данном случае — внедриться с аппаратом в толпу демонстрантов, быть может, даже заставить пройти перед аппаратом специально для съемки выбранных «типичных» людей. А в более сложных случаях может возникнуть необходимость задержать снимаемое явление, повторять его,

* В. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал, стр. 25.

чтобы каждый раз снимать все новые детали. Режиссер вмешивается в ход событий, руководствуясь ясным представлением той монтажной последовательности, в которой он будет демонстрировать куски на экране.

Продолжая главную мысль статьи «Принципы сценарной техники», Пудовкин и в книге своей настойчиво ставит вопрос о поисках монтажного решения фильма уже на стадии сценария, о целеустремленности наблюдения и съемки. По логике пудовкинских рассуждений забота о содержании кадра должна предшествовать работе над монтажной фразой, над построением целого: монтаж открывает режиссеру поистине великие возможности, но сила монтажа возрастает, когда монтируются не случайные, а заранее продуманные, целенаправленно снятые кадры.

В книге «Кинорежиссер и киноматериал» монтаж последовательно связывается с проблемой воздействия на зрителя. «Когда мы,— пишет Пудовкин,— вместо простой фиксации в реальности происходящего явления хотим дать его кинематографическую трактовку, т. е. заменить жизненную непрерывность интегралом творчески выбранных элементов, неизбежно должны мы думать о тех законах, которые связывают воспринимающего зрителя с режиссером, монтирующим снятые куски»*.

Среди этих законов Пудовкин выделяет зависимость монтажа, его ритма от эмоций кинорежиссера: чем глубже (эмоционально) захватывает режиссера происходящая перед ним сцена, тем быстрее, отрывистее перебрасывается его внимание с одного пункта на другой. И наоборот: чем флегматичнее наблюдается явление, тем медлительнее и спокойнее перенос внимания, а следовательно, и перемещение снимающего аппарата. Эмоция художника передается ритмами монтажа. В свою очередь ритм оказывает влияние на зрителя: режиссер может волновать зрителя и успокаивать, управляемый волей режиссера ритм является мощным оружием впечатления.

На опыте многих лет развития монтажного кинематографа мы знаем теперь, что напряжение чувств — авторских и зрительских — далеко не всегда находится в прямой зависимости от ритмов монтажа, тут могут быть самые неожиданные несовпадения. И все же в соображениях Пудовкина содержатся весьма важные наблюдения и выводы, устанавливающие если и не абсолютную зависимость, то вполне определенную и очень часто встречающуюся связь эмоций и ритмов. Конечно же, напряженный по быстроте смены кадров монтаж эйзенштейновских и пудовкинских фильмов рождался из напряжения переживаний. Его направляла страсть художника, стремящегося усилить искусство в его воздействии на зрителя, на жизнь. Монтаж был в глазах Эйзенштейна и Пудовкина важнейшим средством приближения кинематографа к революции, служения кинематографа пропаганде и утверждению революционных идей.

Подтверждение зависимости построения фильма от мироощущения художника — от обратного — можно найти во многих современных фильмах, снятых и сложенных «поантониониевски». Назойливой тягучестью ленты режиссер как бы имитирует драматическую тягучесть и непреодолимую вязкость человеческого существования. Преувеличенное внимание к деталям, их старательное «обшаривание» кинокамерой далеко не всегда движется стремлением к исследованию жизни ради ее изменения. Бывает и так, что драматически воспринимая уродства и противоречия собственнического мира, художник давно уже потерял надежду на перемены, давно разуверился в своей и своих коллег по искусству способности чему-то в жизни помочь, чему-то помешать. В этих обстоятельствах он считает своим художническим долгом (если вообще думает о долге) стоически принимать уродства бытия, исследовать их, стиснув зубы, показывать их во всей их неприглядности, не оставляя зрителю лазейки для иллюзий и самообольщений. Такой стоицизм отчаяния, такое исследование жизни без надежды на перемены в ней очень часто сближаются — в языке и стиле — с поэтикой искус-

* В. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал, стр. 38.

ства опущенных рук, освободившего себя от социальных страстей, обессиленного равнодушием.

Но вернемся к идеям Пудовкина о монтажном ритме и его «гносеологии». В качестве классического примера влияния режиссерских эмоций на ритм монтажа Пудовкин называет сцены эйзенштейновского «Броненосца», следующие за расстрелом на одесской лестнице.

...Поднялся и взревел каменный лев. Корабельные орудия «Потемкина» направлены на резиденцию генерал-губернатора... Мятежный броненосец как бы «сжат» в одно жерло стреляющей пушки. Штаб генералов представлен скульптурной группой на гребне крыши театра.

В таких случаях киноаппарат не равен простому наблюдателю: кинематограф переходит от натуралистического копирования к свободному образному изложению, не зависимому от элементарного правдоподобия. От такого показа сцены боя лишь выигрывают в своей остроте и яркости. Сосредоточиваясь на подробностях, кинематограф одновременно расширяет охват изображаемого, как бы заставляя зрителя выйти из пределов обычного человеческого восприятия. Искусство режиссера в том и состоит, чтобы найти пластические образы, обладающие обобщением, создать из отдельно снятых кусков выразительные монтажные фразы, связать их в ярко впечатляющие периоды, составить из них картину.

Несмотря на свою приверженность кинематографу образному, кинематографу, который любит очищать кадр и выделять детали, Пудовкин уже в ту пору придает большое значение изображению среды, в которую погружено действие. Он пишет (поистине пророчески!):

«...Одной из ближайших задач, предстоящих режиссеру в будущем, явится как раз это разрешение кинематографическим путем описательных задач, создание... окружающей действующее лицо среды»*.

Одновременно Пудовкин подчеркивает: кинематограф должен быть необычайно экономным и острым в своей работе. На экране не должно быть ничего лишнего, — даже в обрисовке фона, ибо нейтрального фона не существует. В своем «Водопаде жизни» Гриффит все подчиняет бурному финалу картины: ветер, буря, ломающая лед, вспенившаяся река, ревущий водопад... Это соединение — буря внутри людей и буря в окружаю-

* В. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал, стр. 50.

В. Пудовкин и А. Головня на съемках фильма «Потомок Чингис-хана», 1929

щем их мире — является, указывает Пудовкин, одним из сильнейших достижений гениального американца.

Большое место в книге «Кинорежиссер и киноматериал» занимают проблемы актерского исполнения.

Чтобы правильно понять пудовкинский подход к этим проблемам, надо представить себе положение дел в киноискусстве перед революцией и в первые годы после нее.

Известно, что даже очень хорошая театральная игра неизбежно приобретает в кино черты искусственности. А в тогдашний кинематограф переползли из театра далеко не лучшие образцы лицедейства. Если «актер актерыч» и на сцене обескураживал чутких к правде зрителей своими наигрышами, то на экране он становился просто невыносим. Впечатление искусственности игры часто усиливалось помимо актерских ужимок грубым гримом, бутафорскими декорациями.

Артисты иного типа и стиля на экран почти не попадали. Образы, создававшиеся такими мастерами, как И. М. Москвин, оставались исключением. В основной своей массе кинематографические актеры играли шаблонно, переносили на экран театральные штампы, старательно «изображали» те или иные состояния. Отсюда, из этих реальностей тогдашнего искусства, и вырастает протест Пудовкина против актерства в кино. Конечно, тут сыграла свою роль и «система Кулешова» — ее влияние на Пудовкина оставалось сильным. Но ведь и сама эта «система» появилась как реакция на театральность, искусственность актерского исполнения...

«Бутафорский обман,— пишет Пудовкин,— так же как и грим, нарисованный на лице, немыслим на кинематографе. Человек загримированный, бутафорский человек в реальной среде между живых деревьев, около настоящих камней и воды, под настоящим небом так же нелеп и неприемлем, как живая лошадь на сцене, заставленной картоном»*. Из этих посылок Пудовкин и делает вывод, вполне логичный в тогдашних обстоятельствах и оказавшийся ошибочным в дальнейшем развитии экранного искусства: «...Нужный человеческий образ на кинематографе нельзя создать, его нужно отыскать»*. И дальше: «...На кинематографе нельзя «играть роль», нужно обладать суммой реальных данных, отчетливо внешне выраженных, для того, чтобы нужным образом впечатлить зрителя»**.

Однако и в этой установке на типаж Пудовкин, словно бы готовя себе творческую встречу с мхатовскими актерами, не доходит до кулешовских крайностей. В своих размышлениях о кинематографическом образе он обращается к проблемам режиссерской работы с актером, который не хочет довольствоваться приемами внешнего показа. На страницах книги, посвященных исполнительству, «моделируемый» Пудовкиным режиссер предстает не тренером «натурщиков», а мастером, озабоченным проблемами актерского воплощения образа.

Пудовкин много пишет об особых трудностях, с какими встречается актер в кино, где нет практической возможности обеспечить непрерывность жизни актера в образе. Для киноактера, подчеркивает Пудовкин, особенно важно знать всю роль, чтобы точно решать каждую составную ее часть. Киноактеру надо многое уметь — сверх того, что умеют театральные актеры. Его работа по неизбежности должна быть заключена в рамки строжайшего режиссерского контроля. От режиссера зависит ансамбль: в фильме может случиться и такое, что один исполнитель встретится с другим на экране, ни разу не встретившись на съемочной площадке,— только режиссер может «свести» их в ансамблевой гармонии.

Режиссерская власть над актером не означает, что актер должен всегда и во всем точно следовать рисунку роли, предложенному режиссером. Работа актера — тоже творчество. Однако актерская самостоятельность в кино имеет более строгие границы, чем в театре: вольные импровизации здесь неприемлемы.

К книге «Кинорежиссер и киноматериал»

---

* В. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал, стр. 59.

* В. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал, стр. 59.

** Там же, стр. 60.

впрямую примыкает вышедшая в том же 1926 году книга «Киносценарий». В ней, как и в предыдущей книге, есть идеи-времянки, отражающие процесс противоречивых исканий, становления режиссерской мысли. Но есть и такие наблюдения, размышления, выводы, которые останутся, сохранят свое значение и в последующие годы. Разумеется, эти выводы не вечны — живое, постоянно развивающееся искусство окаменелостей не терпит, но они достаточно диалектичны, чтобы охватить временное и устойчивое, чтобы в сегодняшнем, скоропреходящем выделить элементы, принадлежащие дню завтрашнему. И они выверены практикой, с практикой связаны, ею порождены.

Такой путь к теории — через практику (не только свою, но и соседей), через проверку первоначальных наблюдений все новыми экспериментами, точно так же как и соединение таланта режиссера, сценариста и теоретика, определяют проницательность и глубину многих суждений Пудовкина, а отсюда — в большой степени — и значение его теоретических работ для всего советского и мирового кино.

Я пишу «в большой степени», а не «в решающей» потому, что бывают соединения теории и практики, которые — даже на очень высоком уровне эстетической мысли — не дают таких всемирно значимых результатов. Тут многое зависит от того, в какое время живет художник, какова действительность, которую он отражает, каковы задачи, которые он решает. Пудовкин — один из тех великанов советской кинематографии, на историческую долю которых выпала задача кинематографически выразить революцию и тем самым произвести революцию в самом кинематографе. Высокие цели творчества рождали повышенную энергию поиска. Сам ветер истории поднимал режиссерские и теоретические открытия Пудовкина.

Свою вторую книгу Пудовкин начинает рассуждениями о специфике сценария: работать над сценарием, ничего не зная о режиссуре, о приемах съемки и монтаже,— нелепо. Глубоко неверно мнение, что сценарист должен давать лишь примитивный каркас действия, оставляя режиссеру всю разработку детального кинематографического оформления. Уже при самом общем подходе к теме могут возникнуть и должны возникать возможные частности и детали; когда сценарист думает о теме, у него неизбежно появляются мысли, пусть пока и не очень ясные, о сюжетной обработке материала.

«Сценарий может быть построен «драматургически», и он будет подчинен законам, управляющим конструкцией драмы. В иных случаях он может быть сближен с романом, и, следовательно, обусловливаться иными закономерностями построения»*.

Перечитывая такого рода суждения, легко стать жертвой обманчивой мудрости пифагорейцев, утверждавших неизменную повторяемость явлений, непреодолимую власть релятивистских формул, подобных той, что гласит: все возвращается на круги своя. И на самом деле: сколько решительных слов сказано и написано в наши дни о переходе от драматургических структур жесткосюжетного фильма к свободным романным построениям как о примете современного этапа и современного стиля в кино! А, оказывается, уже в середине двадцатых годов Пудовкин утверждал возможность таких построений. Поистине есть от чего загрустить сторонникам моды, которые именно в приверженности моде видят выражение своей современности и оригинальности.

Между тем если смотреть на вещи трезво, не поддаваясь психозу моды, легко заметить, что высокое искусство всегда тяготеет к синтезу, любит прорываться вперед на стыках стилей и уж, во всяком случае, не хранит белоснежной чистоты жанра. Стало быть, и при изучении истории искусства речь должна вестись не о непроходимых границах раздельных существований, а о сообщающихся сосудах взаимопроникновений и взаимодействий. Это не значит, что всюду надо искать обезличивающую эпохи, стили, школы смесь равномерных пропорций. Различия существуют. Но они существуют как тенденция, как разные соотношения составных элементов в

* В. Пудовкин. Киносценарий. М., Киноиздательство РСФСР, 1926, стр. 5.

той или иной смеси. Мысли Пудовкина о драматургическом и романном построении сценария отражают как общие тенденции киноискусства 20-х годов, так и индивидуальные склонности будущего постановщика «Матери».

Процесс работы над сценарием рассматривается в книге Пудовкина во всех его элементах, начиная с выбора темы. При выборе темы, подчеркивает Пудовкин, необходимо учитывать не только вопросы общественного порядка, но и некоторые формальные требования, диктуемые состоянием кинематографа: не следует чрезмерно расширять охватываемый фильмом материал в пространстве и времени. Не следует уподобляться в этом смысле Гриффиту: его двенадцатичастевая «Нетерпимость» получилась громоздкой, впечатление ослабляется утомлением, изобилие материала заставило режиссера разрабатывать его весьма общо, не касаясь деталей, в результате возникло определенное несоответствие между глубиной задуманной темы и поверхностностью ее изложения.

Еще недавно, всего пять лет до этого, Пудовкин восторгался «Нетерпимостью» — именно она послужила толчком, повернувшим интересы Пудовкина к кинематографу с его огромными возможностями. Теперь он критикует гриффитовский фильм, считая, что кинематографу пока недоступен такой широкий охват жизненного материала: большинство хороших картин отличается весьма примитивным сюжетом и несложной фабулой. Кинематографист по необходимости должен ограничивать протяженность ленты: многосерийность подходит разве только для приключенческих лент, серьезные фильмы не следует разбивать на серии. А эти ограничения неизбежно влияют на искусство: ведь кинематографисту для изложения какой-либо мысли требуется гораздо больше материала, чем, скажем, прозаику или драматургу — у того в одном слове часто заключается целый комплекс сложных понятий, видимых же образов, имеющих символическое значение, весьма немного, и кинематографист, чтобы добиться сильного впечатления, вынужден прибегать к пространному и детальному изложению.

В этом, как и во многих случаях, Пудовкин делает выводы, основанные на опыте тогдашнего кинематографа, который предпочитал идти к многозначности экранных изображений через символические образы и поэтические обобщения. Но, делая такие выводы, Пудовкин чаще, чем в первой книжке, ставит многоточия — вместо решительных точек и еще более решительных восклицательных знаков. Абсолютизация однажды найденных приемов и принципов постепенно вытесняется пониманием движения искусства. Четкое и скромное определение сегодняшних границ кинематографа соединяется с раздумьями о перспективах его развития, ясное сознание слабостей кинематографического изложения — с утверждением силы монтажа, которому в конечном счете доступны и такие возможности, каких не знает даже праматерь кинематографа — литература.

Важнейшее место в размышлениях Пудовкина о сценарии занимает проблема ясности сюжета, образов, языка. Пудовкин был убежден, что требование ясности обусловлено самой сущностью кинематографического зрелища. Если основная, стержневая для сценария мысль неопределенна и расплывчата, сценарий осужден на неудачу: перенесенный на экран, он окажется раздражающе сумбурным. Нужна ясность. А для того, чтобы найти более прямые к ней пути, необходимо уже в начале работы над сюжетом установить какие-то опорные пункты, важные для выявления темы моменты и детали, характеризующие отдельных лиц и события: такие пункты помогут создать твердый скелет сюжета и избежать местных провалов. Свои опорные пункты сценарист — в отличие от романиста и драматурга — должен представить пластически, ему надо научиться владеть пластическими образами — из множества возникающих в воображении выбирать наиболее яркие и выразительные. Каждая фраза должна быть выражена на экране в каких-то видимых формах. Важны не те слова, которые пишет сценарист, а те внешние выражения, пластические образы, которые он этими словами намечает.

В. Пудовкин в монтажной

«Режиссер, а следовательно, и сценарист,— пишет Пудовкин,— все время деспотически ведет за собой внимание зрителя. Зритель видит только то, что показывает ему режиссер; для раздумья, сомнения и критики не остается места и времени, и поэтому малейшая ошибка в ясности, отчетливости построения воспримется как неприятный сумбур или как просто пустое невпечатлившееся место. Помня это, нужно всегда заботиться о наибольшей простоте и отчетливости разрешения каждой отдельной задачи, в какой бы момент работы она ни встала перед кинематографистом»*.

Как мы видим, Пудовкин формулирует свои выводы о взаимоотношениях со зрителем довольно решительно, не делая в данном случае оговорок относительно развития искусства, изменяющего или отбрасывающего принципы построения фильма, еще вчера казавшиеся нерушимыми. Между тем и в этой области происходят самые разнообразные перемены.

На современном экране нередко появляются фильмы, авторы которых подчеркнуто отстраняются от задачи вести за собой внимание зрителя; они оставляют зрителю место и время «для раздумья, сомнения и критики», избегают отчетливых построений и наглядного разрешения каждой отдельной задачи, определенная доля смутности, сумбура экранных изображений допускается как искомая ценность фильма, как необходимое условие его многозначности, его сложного ассоциативного восприятия зрителем. Конечно, и в таких случаях только лукавые хитрецы или жертвы самообмана могут говорить о полной, абсолютной свободе зрителя, о невмешательстве художника в ход зрительских восприятий, переживаний, ассоциаций, раздумий, о непреднамеренности изображений, дающих зрительскому воображению одни только факты. В той или иной степени, в том или ином направлении художник всегда влияет на зрителя. Но ясно, что это влияние осуществляется по-разному. Иногда художник ведет зрителя, если дозволено в данном случае такое выражение, на коротком поводке, иногда на длинном, а бывает и так, что поводок вовсе незаметен.

Было бы научно бесплодным занятием распределять эти разные формы взаимоотношений кинематографистов со зрителями по эпохам: фильм, который ведет внимание зрителя, считать монополией кинематографа 20-х годов, а фильм, который пускает зрителя в свободный и самостоятельный поиск,— 50-х... Такая типология сразу же натолкнулась бы на противоречащие ей факты. Ведь на современном экране с Антониони соседствуют Феллини, Креймер, Кубрик — режиссеры, очень по-разному и уж, во всяком случае, не по-антониониевски понимающие взаимодействие фильма и зрителя. Есть в этом смысле (если оставаться в пределах советского кино) существенные различия между Герасимовым и Хуциевым, Райзманом и Тарковским, Бондарчуком и Панфиловым. Были они, такого рода различия, и в киноискусстве прошлых десятилетий. Однако, при всем значении этих различий, каждая эпоха, вернее каждая кинематография определенной эпохи, определенной страны, имеет свои пристрастия и ведущие тенденции. Пудовкинские размышления о кинематографисте и зрителе очень характерны для советского киноискусства 20-х годов. Они основаны на увлеченности первооткрывателей кинематографом, на нерушимой вере в его могущество, в его способность организовать и повести за собой мысль и чувство зрителя. Они выражают ощущение задач искусства художником, который знает, чего он хочет, который чувствует себя способным быть ясным и понятным, потому что ясны и понятны высокие цели, наполняющие, определяющие и освещающие его творчество.

Уже по этому обзору двух знаменитых теоретических работ Пудовкина видно, что в каких-то своих существенных моментах они противоречивы, непоследовательны. В одном случае Пудовкин рьяно отстаивает принципы и правила кулешовской школы, в другом — делает к ним поправки. В одном случае он формулирует свои выводы с категоричностью, придающей им характер окончатель-

* В. Пудовкин. Киносценарий, стр. 10.

ного закона, в другом — пишет о подвижности, изменчивости искусства, его форм и принципов... Это не эклектика механического соединения несоединимых идей, а почти неизбежная особенность «езды в незнаемое» — непоследовательность, которую хочется назвать плодотворной: вчерашние открытия встречаются с сегодняшними, теоретическая мысль движется, не застывая в окаменелостях, ранее найденные принципы уточняются, изменяются, а то и вовсе отбрасываются, не выдержав новых проверок. Это живые противоречия молодого искусства, которое еще не научилось спокойно говорить уверенными словами поучающей мудрости и поэтому часто горячится, увлекается, объявляя гипотезы аксиомами, а иной раз в юношеской неуверенности и подлинные открытия ставит под сомнение... В противоречивости первых теоретических работ Пудовкина отчетливо отразились противоречия становления кинематографа революции.

А. В. Луначарский, повседневно занимавшийся по поручению партии теоретическими и практическими вопросами развития советского искусства, настойчиво подчеркивал тогда, что требование моментальной стопроцентности от художников — нереалистично, абсурдно, вредно. Культурная революция не может не идти по этапам. У нас пока нет готовых людей, которые были бы одновременно стопроцентными революционерами и стопроцентными мастерами того или иного культурного дела. Стопроцентным революционерам надо годами учиться мастерству, а прекрасным мастерам — годами учиться нашей революционности.

Этот процесс шел и в кино. Молодой кинематограф революции не мог сразу же прийти к синтезу идей и художественных принципов, являющему собой стопроцентный реализм социалистического направления. На каждом этапе своего развития кинематограф сосредоточивался на решении каких-то конкретных задач, «по очереди» завоевывая все новые высоты на пути к «Броненосцу «Потемкину» и «Матери». И очень важно для нас, для науки увидеть это движение киноискусства и его теоретической мысли конкретно-исторически, не осуждая «ограниченностей» предшественников на основании достижений последователей.

Решение отдельных задач на пути к позднейшему их синтезу — не запланированный кем-то подъем. Тут не было координации действий, помимо естественной для художника концентрации усилий на том или ином направлении. Это был реальный процесс развития кинематографа,— разумеется, под влиянием объективных факторов и обстоятельств, среди которых не последнее место занимает молодость кино, необходимость многое, если не все, открывать заново.

Характерно, что кинематографистам, которые находились «внутри процесса», долгое время не хватало ясного понимания — что же происходит. Каждый из них был увлечен решением какой-то определенной задачи или нескольких задач и не имел возможности подняться на некую теоретическую вышку, чтобы обозреть все «опытные делянки». Первая ясность и первые теоретические обобщения процесса приходят во второй половине 20-х годов.

Осмысливая пройденное, опыт и успехи молодой кинематографии, Пудовкин писал накануне десятилетия Октября: «Односторонний формализм, неизбежный при первых шагах, создал ремесленную школу и умер естественной смертью. Тема картины, заключающая в себе некую целеустремленную мысль и ряд внутренних задач, входящих в ее развитие, перестает быть только материалом для приложения независимо изобретенных технических приемов. В последних работах общая целеустремленность становится тем стержнем, на котором держится вся картина и прием изобретается уже не ради самого себя, а для наиболее совершенного разрешения ясно поставленной общей задачи»*.

К этим же мыслям вернется Пудовкин через два года в статье «Творчество кинорежиссера». Прогресс, движение киноискусства, укажет он, невозможны без эксперимента. Но для того чтобы экспериментировать пло-

* «Советский экран», 1927, № 23.

дотворно, нужно иметь верную цель и направление: выработка приемов изложения безотносительно к характеру излагаемой темы для нас бессмысленна. На Западе экспериментальных работ мало: давно уяснены и пережеваны коммерчески полезные темы, и успех картины определяется главным образом количеством денег, которые мещанский зритель платит за «развлечение». У нас беспрерывно вырастающие актуальные задачи требуют новых и новых поисков в области приемов изложения. В этих условиях экспериментировать надо на разных направлениях. Идея Эйзенштейна об экранизации «Капитала» — не демагогическая угроза, а организованная атака.

По ходу эксперимента может случиться и такое: будут частные достижения, но в целом картина не получится. К этому надо быть готовыми: нельзя нападать на работника за неудачу, если взятая им на разработку тема нужна, а усилия, на нее потраченные, дали хотя бы частичные положительные результаты. Нельзя забывать, что характерным и важным для нашей страны является как раз то, что мы не только производим картины, но и строим советскую кинематографию. Когда она начиналась, Кулешов и его соратники оказались перед полнейшим хаосом, перед полнейшим отсутствием каких бы то ни было установленных приемов, имевших право называться кинематографическими. «Технические, формальные вопросы были настолько сухи и остры, что мыслям о теме, о «содержании» экспериментальной работы не было места. Дело как будто бы шло об упражнении с алфавитом. Нужно было пробовать составлять ничего не обозначающие слога, а начинать с осмысленных слов было невозможно»*. Этим и занимались в начале 20-х годов Кулешов и Вертов. Они делали примерно одно и то же, хотя и отрицали друг друга: Кулешов все строил на максимальной организации кадра, Вертов утверждал, что режиссер не должен даже минимально вмешиваться в происходящее — его дело фиксировать жизнь как она есть.

* «Кино и культура», 1929, № 7—8.

С высоты накопленного опыта Пудовкин — теперь уже как историк, а не только как адепт школы или ее критик — анализирует сильные и слабые стороны экспериментальных работ пионеров советской кинематографии. Кулешов, напоминает он, работал по линии пространственной, в области движения. В основе его экспериментов был монтаж. Он открыл и изучал способы связи кусков только по пространственным формальным признакам, проще говоря, по движению. Тонкость и неповторимость внешнего выражения глубоких и сложных эмоций, переживаний были отнесены в графу порока. Все, что не могло быть разложено, точно построено, заучено, любое количество раз повторено, не годилось для его работы. Первоначальные эксперименты по изучению законов связи кусков, по движению внутри кадра требовали максимальной простоты и ясности, в конце концов, схематичности этого движения. Поэтому натурщик Кулешова был прост, ясен и схематичен, он был лишь знаком для составления экспериментального слога. Вертов показал примеры монтажа, в котором отдельные куски соединяются не по внешнему, а по их внутреннему, смысловому содержанию. В результате развития достижений Кулешова и Вертова — тут была прямая преемственность — появился «Броненосец «Потемкин». При его построении учитывался и пространственный и временной ход. Эйзенштейн пошел дальше Кулешова и Вертова. Его монтаж — прежде всего монтаж, идущий по смысловой линии. Он начал использовать монтаж как язык, обозначающий не только форму вещей, но и отвлеченные понятия.

Своим анализом Пудовкин убеждает: советская кинематография как искусство строилась «по частям».

Для того чтобы этот процесс не показался уникальным в художественном развитии человечества, исторических прецедентов не имеющим, вспомним, как рождалась драма: хор, выделение ведущего, возникновение диалога между ведущим и хором, появление — через много, много лет — второго действующего лица, переход от обмена монологами

к живому разговору... Конечно, искусство экрана при своем рождении не могло повторять столь длительных эволюций, хотя бы по той причине, что к моменту его рождения та же драма имела уже многовековую историю литературного и сценического развития. Большой опыт накопили и другие искусства, чьи достижения синтезировало кино. Все это не могло не вызвать ускорений процесса становления нового искусства, а самому процессу придавало особенности, каких не знала молодость других искусств. Тем не менее даже при наличии столь опытных учителей и соседей кинематографу многое надо было открывать заново. Особенно большая и трудная работа предстояла — и это естественно — в той специфической области, где кинематограф отделяется от синтезируемых им искусств, прибавляет к освоенному старшими музами свое, небывалое. Одним рывком, одним открытием, даже гениальным, задачу создания культуры кино нельзя было решить. Нужны были искания, эксперименты, практические проверки, новые искания...

Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Ивангород

Город Нарва (граница Эстонской ССР) разделен рекой, на левом ее берегу руины замка Ливонского ордена, на правом — русская крепость конца XV века. Здесь наша новая съемочная площадка. В молодости лет, не долго раздумывая, мы поместили в титры «Похождений Октябрины» и фамилию архитектора: А. Монферран. Комсомолка Октябрина, образцовый пролетарский управхоз, и Огюст Рикар де Монферран — прекрасное сочетание имен, а некоторое право включить в ФЭКС и представителя позднего классицизма у нас было: на верхушке Исаакиевского собора мы открыли киностудию; нэпман в канотье и модном клетчатом костюме взбирался по веревке на монферрановский купол; акула капитализма в цилиндре и орденской ленте через плечо притягивала сюда ультрамагнитом сейф из госбанка, и стальной шкаф взлетал по воздуху (обратной съемкой), минуя колонны, барельефы, скульптуры, прямо на верхнюю площадку, откуда открывалась панорама города.

Меня часто спрашивают: что же такое был ФЭКС («этот загадочный ФЭКС», как недавно прочитал я в английском киножурнале)? Если начинать с первых кинематографических шагов, то определяло, пожалуй, то, что они были сделаны здесь, по куполу Исаакия — маски агиткарнавала, разгуливавшие по классической архитектуре на высоте птичьего полета; это было пространство эксцентрической комедии, пространство — гэг.

В упоминании Монферрана заключалось, пожалуй, не одно только озорство, но и некоторые эстетические идеи. Продолжая традицию, следовало бы теперь включить в наш съемочный коллектив и царя Ивана III — по его приказу псковские мастера воздвигли на реке Нарве крепость. Русские и шведы столетиями воевали за нее; укрепления обращались в руины, вновь отстраивались; опять от них оставалась только груда развалин. Напоследок крепость разбомбили фашистские самолеты. Место было хорошо обжито. Каждый камень имел свою биографию. Казантипские валуны естественно переходили в Ивангород, природа — в историю; трещины на древних стенах напоминали морщины на лице Лира.

Мы чувствовали себя здесь как дома. Каждый угол был приспособлен для съемки; внутренние дворы превратили с помощью досток в замок Гонерильи и поместье Глостера; стойла конюшни заняли потомки Сэра Чарлза (жеребца английской норфльской породы),

Продолжение. См. «ИК», 1971, № 7, 8, 9, 10; 1972, № 1, 4, 6

Гетмана и Дангелта 174-го (производителей Постьебретонской линии) — так выглядело родословное древо торийских коней, привезенных для участия в фильме; тонконогие спортивные скакуны были мною отвергнуты.

А на заднем дворе жили в своих клетках орлы и соколы. Эстонские конники тренировали королевскую четверку (первый «круг почета» в карете Лира совершил художник В. С. Улитко — этим ему воздалось за бесконечные придирки к колымаге, требования ее переделок). Пиротехники устроили склады в подвалах. Тут же стоял автобус звукозаписи.

Когда наступили холода, мы все поочередно забирались хоть на несколько минут в вагончик (дышать там было нечем, звукооператоры, как назло, курили), чтобы согреться, остальные помещения (включая подсобные) были уже сожжены.

Место оказалось отличным: простота линий и форм, подлинность фактур, отсутствие архитектурного стиля — все это подходило к облику людей, лицам. Датировать постройку можно было только по одной примете: время, когда разрушали. Время разрушения и убийств — значит подходит для этой трагедии.

Больше всего хлопот доставил нам общий план. Крепость издали выглядела внушительной, но не походила на замок Лира. Думаю, что этого замка нигде нельзя было бы отыскать: само произведение не давало возможности определить его облик. Любая натура оказалась бы «непохожей».

Реальность (и то не общего плана, а отдельных жилых частей, фрагментов помещений) открывалась у нас позже, в действии, а пока нужно было показать не замок, а смутные представления о нем: таким он виделся тем, кто пришел издалека в надежде узнать решение своей судьбы. Нам нужно было не столько снять натуру (крепость), сколько преобразить ее (и решительно) способом съемки.

Мы выбрали погоду, когда кинематографистам дают выходные дни: солнце выглядывало лишь на мгновения, свет все время менялся — условия, непригодные для съемки. И все же Грицюс подстерег считанные секунды; толпу людей, взобравшихся на холм, покрывала тень, а вдали — куда были устремлены взгляды — колеблющиеся пятна света проходили по стенам крепости.

Мне кажется, что кадр удался Грицюсу.

●

Съемки батальных сцен — так принято их называть, и действительно, в этих эпизодах идет война, говорится о боях. Но как раз этого, баталий, и не хочется видеть на экране. Внутреннее действие — судьбы, чувства, мысли — легко заслонить внешним зрелищем. Клаузевиц говорил, что война — это продолжение политики другими средствами. Политика в «Лире» — ложь, лицемерие, безумие. Значит, это и нужно продолжать, возвести в высокую степень. В пьесе военные действия происходят за сценой, говорится о них в скупых репликах — как покажешь в театре сражения? В кино их показать нетрудно, еще легче заслонить массовками судьбы героев, подменить философскую поэзию батальным жанром.

В «Лире» важны не панорамы событий — передвижения войск, наступление, штурм,— а лица, глаза; если заглянуть в них поглубже, то можно увидеть в них (только в глазах!) и поля битв, и оборону крепостей, и горы трупов.

Шекспир не выигрывает на экране от натурализма — к этой мысли я часто возвращаюсь: «настоящая» война мало что прибавит к его поэзии. Мало того, условность театра в этих случаях может стать куда более убедительной. В военных сценах «Кориолана» Берлинский ансамбль использовал традиции китайских и японских постановок, смену динамики и совершенной статики. Чередование групп неподвижных воинов, как бы кульминаций ненависти и ярости, оказалось на сцене и сильнее и трагичнее кинематографических толп статистов, табунов коней и луж крови (как в жизни!). Базарные трюки, отрубание рук и голов приближают Шекспира не к современности, а к кассе: часть зрителей платит деньги за то, чтобы их пугали; они в восторг прихо-

дят от того, какого они на сеансе страха набрались.

Кровь в цветных фильмах непохожа на настоящую, она напоминает кетчуп. К кетчупу теперь прибавили кетч: рыцари в полных доспехах сшибают друг друга подножками, бодают шлемами, лягаются ногами в латах; потасовки, конечно, лихие. Но когда закованный в броню детина загибает другому, громиле салазки, а тот делает ему «вселенскую смазь» железными рукавицами, видно, что доспехи бутафорские: в подлинных латах трудно пройти и несколько шагов, значит, на экране валяют дурака; кетчупом вымазывают жесть.

Есть у мальчишек нехитрая забава: привязать к собачьему хвосту пустую консервную банку — и пошла потеха! Грохот, обезумевшая собачонка мчится, самый страшный дьявол гремит ей вслед, пугает ее до смерти — пустая жестянка грохочет по булыжникам.

Речь идет не о жестокости. Когда Тосиро Мифуне, японского Макбета, пронзают со всех сторон стрелами, и, истыканный ими, он превращается на глазах из человека в чудовищного дикообраза, и, наконец, последняя стрела вонзается в шею и протыкает сонную артерию — картина смерти потрясает, но вовсе не натуралистической имитацией; возмездие возведено в ритуал, поставлено Куросавой с таким совершенством ритма и пластики, что дух захватывает («Трон в крови»). Кетч с кетчупом выглядят забавой, если вспомнить, как шевелятся волосы трупа — женщины, застреленной на мосту; как подымаются они вместе с разводной частью, и как убитая здесь же лошадь, запряженная в пролетку, вздымается к небу, и рвется упряжка — мертвая лошадь летит с огромной высоты в бездну реки («Октябрь»).

Война в «Лире» больше, шире самых внушительных панорам: гибнет не только государство, но и все духовные ценности, созданные человечеством; подлинная кульминация бури — здесь, в этих сценах гибели, горячки, охватившей век; что не лечит нож, врачует огонь.

И, одновременно, эта война — жар реальной болезни: Лир при смерти. Солдаты Корделии несут его на носилках, он бредит,— носилки движутся вместе с армией, идут бои.

На экране должно быть отчетливо видно только лицо больного (крупный план Лира); камера движется — через пламя, сквозь войну,— и то, что возникает и исчезает вдали — вооруженные люди, охваченные жаждой убивать, разрушать,— порождение бреда, призраки ненависти и дикости.

Выстраивается цепь: болезнь — бред — война.

Еще одно значение: короля несут в настоящем, но в бреду он проходит сквозь свое прошлое: мечом и огнем он опять создает государство («было время своим прекрасным острым палашом заставил бы я всех их тут попрыгать»),— то, что сейчас гибнет, его прошлое, должно сгореть в огне,— на колени перед Корделией станет другой человек; огонь очищает.

Наглая фортуна Эдмонда празднует военную победу среди горя и слез. Герой грязного века идет к власти, воюет за власть, убивает за власть. Бесправный побочный сын стал полководцем, еще миг — он завоюет королевство.

В театре я никогда не видел его расцвета. На экране нужно задержаться, чтобы неторопливо показать его военный триумф. Здесь, пожалуй, не помешают и знамена, и приветственные крики. Он взошел на высшую ступень и первым делом кличет палача: нужна веревка, кусок мыла — Корделия ему страшна.

Жаль, не хватило времени, я хотел снять, как в момент успеха он подкидывает монету: орел или решка? Гонерилья или Регана? Какую из двух баб выбрать?..

Какое там гарцевание рыцарей и знамена с гербами, развевающиеся на ветру!.. Две немолодые женщины, ошалев от похоти, осатанев от ревности, лезут в пекло, в зону заразы (зараза пошла от них самих), ищут любовника; сестра следит за сестрой, не отбила ли та ее любовника, не валяется ли она с ним здесь, среди трупов и падали.

Так написана война у Шекспира. Нужно не только вслушиваться в реплики, но и вгля-

дываться в судьбы: они как раз такие; все идет к гибели, безумию, тьме.

К одной только тьме?..

Муза. Ангел. Бес

Приходится опять вернуться к истории современного театра, его сложного развития в наш век. Главное движение неотделимо от имен Станиславского, Крэга, Мейерхольда, Брехта — это вехи целых десятилетий; есть, конечно, в русле этого движения и другие, тоже значительные режиссеры, но вне общего развития каким-то странным контрапунктом возникают имена совсем иных художников, сперва они связаны с чем-то диким, безобразным: короткая память, скорее, о скандалах, чем о спектаклях, имена исчезают, забываются надолго (современники считают, что навсегда), но проходит не так уж много времени, их опять вспоминают; позабытые спектакли, которые и видело ничтожное количество зрителей, наспех поставленные, неумелые, недоделанные, вдруг оказываются в центре внимания; имя, которое давно затихло, разом становится громким; имя превращают в знамя — им называют целые направления.

Авангард теперь в чести: перечитывают «манифесты», изучают торопливо записанные выкрики в пылу спора; философы и психоаналитики находят ключи — даже самую оглашенную заумь расшифровывают: все выстраивается, становится чудо как стройным; нет художников — одни только мыслители. А пока уходит из памяти поколений жизнь — людей, времени, обсуждают одни лишь эстетические системы.

Летоисчисление нового театрального века начинают теперь с 10 декабря 1896 года; занавес театра «Эвр» открылся (или раздвинулся): король Убю, герой пьесы Альфреда Жарри, подошел к рампе и сказал: «Дерьмо!» (в подлиннике более энергично). Гротескный фарс — буйное смещение всех планов, фантастический дебош — занял сцену. Родился «Театр протеста и парадокса» (название одной из американских монографий).

Судить о таких спектаклях непросто: они принадлежат своему времени, и чтобы их понять, взгляд нужно было бы бросить не только из партера на сцену, но и со сцены в зал и за пределы театра. Легенды потом наслаиваются на реальность; от того, что было на деле, и следа не остается. Остаются судьбы, биографии — они заставляют о многом задуматься. Почему, например, короля Убю играл, и с таким успехом, Фирмен Жемье — ученик Антуана, всю жизнь боровшийся за народный театр?..

Теперь все перепуталось: борьба идей, причудливые фигуры богемы, чувства, не ставшие мыслями, мысли, отвлеченные от дел, экзотические детали «Парижа Гийома Аполлинера», цитаты из Ницше и Гуссерля, воспоминания о модах на оккультные науки — и вот уже плодятся академические исследования, где (утверждая или отрицая) принимают фарс за философский трактат, мистификацию за мистику.

Материал, конечно, пластичный. Что еще придумаешь позанятнее?..

Позанятнее трудно придумать, но почему-то приходят на память печальные слова: «А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсыток?»— и слышал только в ответ... что Бородавка повешен в Толопане, что с Колопера содрали кожу под Кизикирманом, что Пидсыткова голова посолена в бочке и отправлена в самый Царьград. Понурил голову старый Бульба и раздумчиво говорил: «Добрые были казаки!»

В молодости Антонен Арто — поэт, режиссер, теоретик театра — был удивительно красив. В 1922 году Отан Лора пригласил его сыграть «нежного ангела», и даже смерть его на экране была ангельской (движение сняли рапидом); потом— веселый «Антракт» Рене Клера; потом монах, обращенный Жанной д'Арк в истинную веру в фильме Карла Дрейера; Марат в «Наполеоне» Абеля Ганса. «Он был прекрасен,— писал современник,— его глубоко посаженные глаза сияли, как свет из пещеры...»

Когда в мае 1946 года он покинул больницу, его можно было принять за глубокого старика, человеческую руину: неестественная худо-

ба, бледное изможденное лицо с запавшими щеками. Его поэмы, статьи, манифесты теперь стали уже неотличимыми от его жизни; слова, которые он презирал, в которые не верил, как и те, кто были его учителями — «проклятые поэты» Бодлер, Рембо, Лотреамон, — показали ему свою силу, оказались предсказанием, стали реальностью: он проклинал разум — и девять лет провел в сумасшедших домах, из бсльницы в больницу; названия в биографии бьют, как удары колокола: Сотевилль-де-Руэн, Святой Анны, Вилль-Эвард... Родез.

Исходные положения его театральных теорий не были новыми; современный театр мертв, пьеса — жалкая служанка, занявшая на сцене неподобающее ей место; вся власть должна быть отдана режиссеру — магу, он творит чудеса вне слов — движениями, масками, цветом, звуками,— это можно прочесть у Крэга, Мейерхольда. Но вот начинаются собственно его идеи: театр призван смести гниль европейской культуры, жалкого рационализма; его воздействие, как эпидемия чумы,— выход на волю древних, темных сил; в дни чумы нет запретов, в обезумевших от ужаса городах, среди костров, где жгут трупы, начинается исступленный карнавал,— те, кто еще в живых, наряжаются в дикие костюмы, напяливают маски: свобода всему, что подавила цивилизация,— эти, может быть, победят заразу, останутся жить.

Театр должен потрясать, воздействовать шоком.

От лечения электрошоком у него выпали все зубы, поредели волосы; «это и есть смерть, духовная и физическая»,— писал он из больницы. Он прославлял галлюцинации, видения, вызванные наркотиками. А в жизни самые сильные дозы наркотиков не унимали боли; врачи уже не удерживали его: страдания были непереносимыми. Театр жестокости (жестокость как качество энергии), который он хотел создать, должен был прикоснуться к сокровенным тайнам бытия; он изучал мистиков, Кабаллу, алхимию; жил среди мексиканского племени, еще сохранившего древние культы. Открытие тайн, озарение, откровения... Началось кровотечение из прямой кишки. Поставили диагноз: рак, неоперабелен.

«Театр и его двойник» (1938) — сборник статей Арто — «самая значительная и самая важная книга о театре, сочиненная в двадцатом веке,— написал Жан-Луи Барро,— ее нужно перечитывать еще и еще раз».

●

Трудная тема. Конфликт каких-то изначальных стихий. Древнее противоречие, которое все еще не снято.

У художника, говорил в своей последней лекции Федерико Гарсиа Лорка, есть муза и ангел, муза пробуждает разум, ангел ведет и озаряет, с их помощью художник может рассказать о любви или танцевать; но стихи, продиктованные музой и озаренные ангелом,— «позолоченный хлеб», у него «фальшивый привкус лавра». Ангел и муза находятся где-то наверху; они парят над художником, их можно призвать на помощь. Но есть сила внутри самого художника, обращаться к ней нет нужды: бес дремлет в тайниках его крови, достаточно только его пробудить.

Что же происходит, когда он просыпается?..

Лорка рассказывает о знаменитой андалузской певице Пасторе Паван (по прозвищу «Девушка с гребнями»): однажды ей взбрело в голову выступить в простой таверне Кадиса; в этот вечер она пела особенно хорошо, голос ее был чудом, «текущим, как расплавленное олово, мягким, будто утопающим во мху, она гасила его в прядях волос... уводила в далекие заросли».

Чудо не произвело в таверне никакого впечатления. Знаменитая певица провалилась: она закончила свое выступление в полной тишине, никто ей не похлопал, даже из вежливости. Из задних рядов послышались иронические замечания, все рассмеялись. Музу и ангела тут и в грош не ставили; «ни способности, ни техника, ни мастерство этих людей не интересовали, им было «нужно другое».

В чем же состояло это «другое»?

«Тогда Девушка с гребнями вскочила в бешенстве, волосы ее спутались, как у средне-

вековой плакальщицы, она залпом выпила стакан огненной касальи и снова запела, без голоса, без дыхания, без оттенков, обожженным горлом... Ей удалось смести все украшения песни, чтобы проложить дорогу яростному, огнедышащему бесу, побратиму песчаных бурь, который заставил зрителей рвать на себе одежды, почти так же, как рвут их столпившиеся перед образом св. Варвары антиленские негры-сектанты».

Обожженное горло опалило души.

Голос нужно было сорвать, чтобы вырваться за пределы пения, за пределы времени, и тогда древнее исступление охватило таверну: «голос ее стал потоком крови... в своей искренней муке он тянулся, как тянется к пригвожденным, но полным бури ступням Иисуса рука с десятью пальцами в скульптуре Хуана де Хуни».

Экстаз барокко кажется теперь несколько театральным; может быть, и сравнение голоса певицы с потоком крови преувеличено?.. Нет, жестокость, страдание, смерть — в древних корнях испанского искусства; так, разумеется, можно ответить, защитить метафору поэта.

Но есть иные ответы. Когда фалангисты приказали расстрелять Лорку, испанская образность была ни при чем. Голос, как поток крови; искусство, как мука — у больших поэтов не литературные сравнения, а предвидение судьбы. Версификаторы бросают слова на ветер — у настоящих поэтов они всегда оплачены, по самой высокой цене. Убийцы стреляют, конечно, не в поэзию, а в поэта, но поэзия, оплаченная пулей, возвращается в жизнь как реальность. Случается, что литературная критика тогда принимает особые формы: костра. Книги, которые обжигают души, сжигают на кострах. Барокко тут ни при чем.

Литературные течения разграничивают не слова манифестов. Иногда то, что их разделяет, перегораживает улицу. Тогда видно, что борьба идет не между авангардистами и академиками. Маринетти писал о «Театре ошеломлений и рекордов» — через несколько лет он был с теми, кто убил Лорку; Эйзенштейн создал теорию «монтажа аттракционов»—«Потемкин» помогал убить убийц Лорки.

После первой мировой войны искусство Европы стало еще более тревожным. Ничто не пришло в норму, и понятие «нормы» казалось оскорбительным. По привычке болтали о прогрессе, дарах цивилизации, а еще в прошлом веке Достоевский с гневом писал о «хрустальных дворцах»: если за право жить в них будут платить всеобщим бездушием, тем, что других большинство загонят в «каторжные бани», — так уж лучше этим дворцам хоть язык показать, рожу скорчить. Трагедия у него часто оборачивалась гротескным скандалом: рожи корчили, язык показывали,— такое было неприличие, что порядочные люди сгорали от стыда; как раз их приличия, буржуазные приличия (маски порядочности), и ненавидел Достоевский до белого каления.

Художники, у которых, к их несчастью, кожа была не слоновьей, ненавидели «здоровый театр»: тот, где играли спектакли с розовыми щечками, потешали комнатными страстями,— как в жизни, только в облагороженном виде. Вот это-то облагораживание и ненавидели. Чувствовали, что было в воздухе. Рассеченный мир, лишенный человеческого облика, появился на полотнах кубистов.

Наше искусство начинало говорить о революции без условных красот и сладких звуков. О грозном — грозными словами. В первой же картине Эйзенштейн показал как метафору разгона рабочей демонстрации бойню («Стачка»); поставили камеру в бойне: черный поток хлынул на экран. В мясе, которым кормили матросов («Броненосец «Потемкин»), копошились снятые крупным планом черви. Взмах казачьей шашки — разбитое пенсне, рассеченный глаз. Ребенок в коляске катился через кровь, смерть, ад. Так выглядела народная трагедия на экране.

В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн исследовал структуру пафоса: выход за пределы, крайность степени воздействия. Сергей Михайлович отлично понимал и законы патетической композиции, и цену, которой она оплачена. Разбирая для примера часть полотна Эль Греко (только часть!), грозовой пейзаж Толедо, он писал: краски «трепещут... не

меньшей жизненностью священного волнения, чем если бы живым на этих крестах висел он сам, окровавленный живописец».

Ни музу, ни ангела Сергей Михайлович в помощь своему искусству не призывал. Думаю, что бесу в тайниках его крови никогда не удавалось хорошо выспаться.

Только и делали в нашем искусстве, что будили этого беса. Не ангел же посоветовал Мейерхольду дать пулеметную очередь по зрительному залу («Последний и решительный»), и не муза устроила какофонию безумия в финале «Ревизора»: прыжки городничего в смирительной рубашке, раздирающие уши колокола и свистки (за сколько лет до повсеместного увлечения такой образностью?).

Антонен Арто тоже побывал в школе Всеволода Эмильевича; он играл одного из мистиков в парижском спектакле «Балаганчика», поставил пьесу Блока Жорж Питоев (он был до этого в труппе Комиссаржевской, где еще шла мейерхольдовская постановка). Вероятно, было и другое влияние: перевел пьесу Гийом Аполлинер; в 1913 году Мейерхольд приехал в Париж, они часто встречались, дружили.

Блок и Мейерхольд потешались над «мистиками»; не знаю, сохранил ли Питоев трюк спектакля в Тенишевском училище: головы мистиков уходили в воротники, оказывалось, что людей нет — одни только респектабельные сюртуки и манишки, нарисованные на картоне. Причудливые сочетания: блоковский вихрь на всю вселенную и аполлинеровское солнце «с перерезанным горлом».

Несхожие дороги, пути, уходящие в разные стороны, и вдруг — неожиданная точка пересечения; встреча — и сразу движения в совсем ином направлении, к другой цели. Встречи не только художников, но художников и истории: Бодлер на баррикадах 1848 года; Рембо среди коммунаров в 1871 году. Искусство первых лет нашей революции — кто из художников Запада не соприкасался с ним?

Арто ставил спектакль по фильму Пудовкина «Мать»; в его кинематографические планы входила экранизация «Гадибука». Я помню постановку Вахтангова: наклонную плоскость пола, девушку в белом платье, отшатнувшуюся в ужасе; зловещие фигуры нищих (задолго до Брехта)...

Пушкин называл главной из струн воображения, потрясаемых театром, ужас (две другие — смех и жалость). Он набросал один из пейзажей пугачевского бунта: льдина плывет по реке, на ней виселица, трупы качаются в петлях.

Русское искусство не боялось крайних форм выражения. Воздействия, которое было почти непереносимо, как непереносимо описание сна Раскольникова, когда упавшую лошадь колотят, бьют кулаками, пинают сапогами, а потом берутся за кнуты — в шесть кнутов по глазам. В шесть кнутов по сердцу. Так писала о неправде, о бездушии, бесчеловечности русская изящная словесность.

●

«Антонен Арто умер 4 марта 1948 года в возрасте пятидесяти двух лет,— написал вскоре после его смерти Морис Сейе.— Запомним эту дату нового и ужасного рождения. В долгой агонии угасли физические и духовные силы Арто. Началась его настоящая жизнь. Град его мыслей обрушился на наш разум». «Он не был понят при жизни,— пишет в книге, посвященной ему, Наоми Грин,— потом его провозгласили пророком». Преувеличения в этих словах нет: об Арто выходят академические монографии, и его имя не сходит со страниц студенческой прессы Гринвич-виллидж; его влиянием отмечены многие театральные постановки Европы и Америки, и кровавые кошмары, которые его душили, бушуют на экране «подпольного кино» (underground). (Даже его астрологические прозрения стали реальностью кинокадров — «Мятеж Скорпиона» Кеннета Энджера.)

Театральные журналы посвящают ему целые номера; среди его последователей — Ежи Гротовский (польский «Театр-лаборатория»), «Ливинг тиэтр» (США), Питер Холл, Чарльз Моровиц, Питер Брук. Всех имен не перечислить.

Спектакль, поставленный в сумятице, без труппы, без средств, театр, окончивший свое

существование на единственном представлении «Ченчи» (по Стендалю и Шелли), в мюзик-холле «Фоли Ваграм» (1935) — все еще в центре внимания. Измученное лицо с огромным лбом и папиросой в углу запавшего рта, как лик учителя, появляется все чаще. Его напечатали несколько лет назад и на программе экспериментальной мастерской Королевского (Арто и «королевский»!) Шекспировского театра.

На репетиции мастерской я был. Немало мест «Экранов» Жана Жене игралось действительно обожженным горлом. Исступление, крик до хрипоты, яростная скороговорка, срыв в совершенную невнятицу, вой, а то и какой-то хриплый лай; истерика и гротеск; артисты сами малевали на белых ширмах красные пятна (огонь? кровь?); фантастические чучела, ритуальные ритмы, маски. Идеи Арто нетрудно было отличить.

Интересно наблюдать за Питером Бруком во время работы: желтые, ястребиные глаза неотрывно следят за действием; малейшая неточность — знак ассистенту, запись в тетрадь; пульт шумов — выверен каждый щелчок (звуки памятны по Но и Кабуки), все вступает в нужную секунду; заведено на нужное число оборотов; пущено в ход, соотнесено с другим — движется; основа всего — ритм.

История театра не желает тихо и покойно дремать в академических курсах; одни главы влачат вялое существование до экзамена, когда студенты с проклятиями вызубривают ничего не значащие для них имена и формулировки; другие разом молодеют, новаторами врываются на современную сцену. Так набирают силу театр Но и Кабуки, средневековая притча и моралите. Эйзенштейн, выводя свою формулу пафоса, с увлечением вспоминал Бена Джонсона: строение характера героя по господствующей черте, доходящей до мании, уродливого гротеска, «патетических эффектов путем нагнетаний экстатичности вырывающихся друг у друга элементов все более и более нарастающей интенсивности».

Питер Брук тоже ищет расчета рывка, выбега за пределы театра, за край театральной эстетики. Все, что угодно — театр жестокости, коллаж, дзен, хеппенинг...— только бы прорвать сеть коммерческого театра, невозмутимого бездушия, безмыслия. Он пробует крайние регистры, формы экспрессии. Ему не сидится на месте. Он возникает метеором в разных странах: вот приходят фотографии его «Бури» — огромный пустой прямоугольник, национальный музей мебели в Париже; здесь устанавливают стальные конструкции, как строительные леса, только на колесах; зрители сидят на перекладинах или катят их по залу, здесь же играют артисты; Ариэль прилетел почти что по воздуху — японский исполнитель из театра Но; опять спектакль в Стрэтфорде: «Сон в летнюю ночь», как цирковой парад, элегантные престидижитаторы в балетных туфлях, белая площадка в сиянии электрических солнц... Вместе со своей молодой труппой Брук покидает Англию, и на его письме из Франции адрес: «Интернациональный центр исследований в области театра»; спектакль в Париже, потом в Иране... Он заканчивает свою книгу тем, что, когда она выйдет из печати, вероятно, о многом он уже будет думать по-другому.

Питер Брук любит Шекспира; Арто предпочитал Джона Уэбстера, репертуар театра жестокости должен был начаться с него. В «Герцогине Амальфи» вдоволь, говоря по-современному, черных аттракционов: на сцене казнь, пугают страшными куклами, вылепленными из воска; протягивают для пожатия отрубленную руку; хором поют сумасшедшие. Так выглядит в пьесе общая картина жизни:

> О, этот мрачный мир! В какой тени,
> В какой глубокой пропасти и тьме
> Извечно человечество живет,
> Трусливое, изнеженное, злое!

Прилежным читателем Уэбстера был Эдгар По. Можно предположить, что карнавал во время чумы Арто нашел не в старинных хрониках и не сам его придумал. В рассказе По «Маска багровой смерти» от чумы запираются в замке и устраивают костюмированный бал, веселье обрывает незваный гость в маске зачумленного; когда с пришельца срывают маску, под ней нет лица: гибель, смерть пришла в замок.

Встреча чумы, попытка противостоять ей — тема в искусстве огромная. Чуму — край века, тьму истории — встречал бесстрашием поэзии Пушкин (бледная английская пьеса «Город чумы» была для него только предлогом). Об этой стихии поэзии, не боящейся заглянуть в пропасть, заставляют думать не причуды смены стилей, а крутые повороты истории. Чума часто стоит у ворот.

●

Веймар, прошлое столетие.

«Сегодня за обедом у Гете беседа опять зашла о демоническом» — аккуратная запись в дневнике Эккермана. Эту тему обсуждают «за обедом», «в беседе». «Демоническое — это то, — уточняет Гете,— чего не могут постичь ни рассудок, ни разум...

— Не проявляется ли также демоническое,— спросил я,— в отдельных событиях?

— Несомненно,— сказал Гете,—... во всех тех, которые мы не в состоянии разъяснить рассудком и разумом... оно проявляется самым различным образом во всей природе... Некоторые творения насквозь демоничны... Паганини оно присуще в высшей степени, чем и объясняется то, что он производит такое неотразимое впечатление».

«Мы опять говорим о демоническом... Оно охотно овладевает значительными личностями... и предпочитает также темные эпохи».

Мирная беседа, тихие голоса.— Не хотите ли еще супа? — Благодарю, не откажите в любезности передать соль...

«В поэзии, бесспорно, имеется нечто демоническое и притом, преимущественно бессознательное... именно поэтому производит такое могучее впечатление».

Неотразимое впечатление, могучее впечатление.

«Но в идею божества,— сказал я, — по-видимому, не входит понятие о той действующей силе, которую мы называем демонической?

— Дорогое мое дитя,— сказал Гете,— что мы знаем об идее божества?»

Дом, где произносились эти слова, сохранился. Он был построен Гете в 1709 году. Небольшие комнаты, гипсовые слепки: древние маски, Зевс на троне, Моисей... коллекции минералов, итальянской майолики, гербарии, библиотека. Уютная обстановка, чтобы обсуждать стихии Аполлона и Диониса. Маленький сад, огороженный стенами.

Люди многих десятилетий читали Шекспира, вспоминая слова Гете: Гамлет — это дуб, который посадили в цветочный горшок.

Датский принц?.. А может быть, сам веймарский тайный советник — здесь, в этом доме с маленьким огороженным садом?..

А может быть, каждый художник, чувствующий невозможность выражения трагического времени в очерченном круге искусства?

В 1945 году в дом Гете на Фрауэнплац попало несколько бомб. Потом его восстановили; все предметы поставили на свои места.

Неподалеку от Веймара — дома-музея, где жил Гете, дома-музея, где жил Шиллер, — Бухенвальд, музей лагеря смерти.

●

Время меняет ритмы искусства, сам характер духовной жизни художников становится иным, другим, чем в прошлые десятилетия.

Между прошлым и настоящим иногда лежит не прочно построенный мост, а шатающиеся, плохо укрепленные бревна и доски; идти надо под обстрелом. Искусство проходит через огонь.

Выхоленность, изнеженность образности тогда становится ненавистной. В начале революции бранным словом Мейерхольда было «тучность»; пьесу нужно было, по его призывам, очистить от жира литературщины, превратить в сценарий, в «поджарое тело».

Что же должно было дать ему живое движение, наполнить его страстью? «Нерв комедианта»,— отвечал Всеволод Эмильевич. «Банной расслабленности мышц» психологического натурализма противопоставлялись энергия, нервное напряжение. Задатки всего этого Мейерхольд находил в традициях народного театра.

Бродячие комедианты, бесправные защитники вольности на ярмарочных площа-

дях, зазывали зрителей со всех четырех сторон к своим подмосткам; мощь посыла чувства должна была быть такой, чтобы в звоне шутовского бубенчика слышались отголоски набата. Скоморохи были родом из заклятого, дьявольского племени, не зря их запрещали хоронить на городских кладбищах.

Черная кожаная маска на лице Арлекина не походила на лик праведника. Никогда в истории жрец и комедиант не стояли рядом, они всегда были врагами. Арлекин был сам магом, он творил чудеса, но эти чудеса разрушали порядок, сеяли смуту. Комедиант творил чудеса, и сам потешался над чудесами.

Вот для чего ему нужен был этот звенящий «нерв».

Вслед за Мейерхольдом (через влияние Брехта) Брук еще больше усилил подобные качества, туже натянул «нерв». Он занялся особым сольфеджио: пением обожженным горлом — вот почему ему так важен был этот «нерв»— активность, страстность отношения к явлениям действительности. Артисты Брука умеют будить беса в крови даже дважды в день (если идет утренник).

Результаты оказались важными: молодая эта труппа научилась свободно дышать в причудливой сфере гротеска, где задранная нога клоуна может повиснуть над пропастью.

«Нерв комедианта» — напряженная струна, спружиненная энергия — в спектаклях Брука вовсе не отвлеченное качество темперамента, а отношение к трагическому в мире, к гротескному в жизни. Связь режиссера с определенными явлениями жизни множеством мыслей, чувств — гневом, болью.

Теперь эти опыты освоили многие. И то, что в постановках Брука жило страстью, гневом, тревогой, превратили в «стиль». Так теперь и говорится на Западе: XIX век —романтизм, сентиментальность; XX — черный Шекспир, театр жестокости.

●

В «Ченчи» (по Стендалю и Шелли) — единственной постановке Арто — отец, чудовище разврата, хотел изнасиловать дочь; во время сна дети забили ему гвоздь в глаз, другой — в горло; их казнили.

Стендаль нашел эту историю в старых итальянских хрониках. Какие только дела не записаны в хрониках нашего века: душегубки, массовые убийства, атомная бомба... Художники жестокого века не случайно вспомнили театр жестокости. Они читают Шекспира — и рядом с тенями убитых Макбетом видят тени погибших в газовых печах. На иллюстрациях подарочных изданий викторианских времен Гамлета изображали нежным юношей. «Я должен быть жесток»,— это говорит не антигерой антипьесы, а датский принц, так он ведет себя не только с королем Клавдием, но и с матерью, с возлюбленной.

Я писал, что шекспировскую войну можно увидеть только в глазах героев. Можно ее увидеть даже в дырах на месте глаз. В стратфордской постановке «Лира» на сцене не было и тени сражения: Брук дал его схему, как бы вывел его формулу в одном только звуке. На пустой, ровно освещенной сцене сидел на полу Глостер — Эдгар оставил отца здесь и ушел сражаться. Слышался грохот и лязганье железа, лицо слепого было обращено к зрительному залу, он сидел совершенно неподвижно, как большая нелепая кукла, манекен, пустые глазницы невыносимо долго (по сценическому времени) смотрели на нас, в нас. Мгновения смерти нельзя было заметить, а железо все так же грохотало и скрежетало.

Образ поразил меня своей силой. Но мне было жалко, что режиссер срубил дерево.

Театр милосердия

Из фильма, снятого для широкого экрана, выпечатывают копии для меньшего формата — обычного. Иногда при этом срезают часть пейзажа, а то и лица; сбоку выпечатанного кадра торчит один только нос или ухо. Так поступаем мы, режиссеры, при постановке Шекспира. И еще утверждаем, что нам удалось очистить елизаветинский подлинник от напластований XIX века. Бедный XIX век, чего только мы на него не валим! И, действительно, снимая слой за слоем то, что кажется нам романтиз-

мом, сентиментальностью, патетикой, мы приходим, в конце концов, к какой-то зеркально-чистой поверхности. Это зеркало, в котором мы видим наше смятение, боль, гнев... Очистив от XIX века, мы открываем не XVI, а XX — вернее, себя в XX столетии. Иного мы сделать не можем. Забудем про то, что кто-то способен поставить «истинного» Шекспира: неоспоримо правильный спектакль (или фильм), — тот, что самому автору мерещился. Нельзя этого сделать. Не смог ни Станиславский, ни Крэг, ни все гении театра, потому что постановка Шекспира — отражение его поэзии в движущемся времени.

Но сама поэзия сильнее времени, и только в сравнении с ней можно судить наши «выпечатки». Она — реальность, которая была до нас и будет такой же после нас; она существует вне нас, объективная реальность нерасторжимого порядка слов, ритмов — дышащего, полного жизни пространства. Это единство поэтической материи, бесконечно разнообразной (подобной всему живому); ткань искусства Уэбстера кажется по сравнению с ней элементарной — не потому, что в шекспировском мире меньше ужаса и мрака (иногда мрак еще более кромешен, чем в «Герцогине Амальфи»), а потому, что в этом пространстве, насыщенном движением, ничто не погибает бесследно, и смерть отзывается рождением, и когда мрак достигает предела, то уже разгорается еле заметная искорка, и мрак по сравнению с этой частицей света теряет силу.

Светает. Эдгар идет по дорогам, он ведет своего слепого отца. Видна даль, ощутимы свет, тепло. Сын просит подаяния, чтобы накормить отца. Жаркий день. Дерево. Тень от дерева. Сын усаживает отца в тень.

Почему я беру на себя смелость так подробно описывать? Все это есть в поэзии: дерево, тень от дерева. Все это и есть поэзия.

Я хочу «выпечатать» тень от дерева. Только это особая тень. Нетрудно снять дерево при солнечном свете так, чтобы оно отбрасывало на землю тень, но это не будет шекспировской поэзией. И солнце, и тень, и отдых в тени — все это из одного источника: отсветы любви, милосердия. Это не только духовные качества человека по имени Эдгар, но и качество поэтической материи, одухотворенной человеком по имени Шекспир: даже во тьме он отличает такие мгновения.

Я имею в виду не отдельные фразы из монолога Эдгара (описание смерти отца), а полноту движения жизни, которая продолжается, будет продолжаться — человеческий род передает не один только ген жестокости. В глубине строения, основе ритма — повторы вспышек света: Глостер узнает сына; затем вторая, более сильная — Лир находит Корделию за минуту до тьмы, смерти. Два мгновения счастья, настолько сильные, что их нельзя перенести.

Поэт движет рукой Лира, пальцы отца дотрагиваются до щеки дочери, на кончиках пальцев влага. — Что это, слезы на твоей щеке? — Да, это слезы.

И тогда бес получает у поэта отгульные. У беса мертвый час, а может быть, целый выходной день. Он может дрыхнуть в крови поэта беспробудным сном. Он ему надоел, опостылел: сколько раз мелькает его дурацкий хвост и несуразные рога в жизни, в истории, так пусть хоть в крови искусства он подольше не пробуждается.

Мудрые и печальные, приходят к поэту муза и ангел с опаленными крыльями.

Они приносят в подарок поэту золотых мотыльков. Лир говорит о них Корделии, когда их ведут в тюрьму. Театр милосердия зажигает свои огни, занавес театра жестокости опускается: теперь ему нечего играть.

Отец говорит дочери, что они нашли друг друга, что нет силы, которая способна их разлучить: они будут счастливы в темнице, у них остаются песни, сказки, право прощать друг друга.

Может быть, эти слова — лепет старика, впавшего в детство? Да, так может показаться, если увидеть двух людей на пустой сцене, где кроме них несколько фигурантов, одетых в условные костюмы воинов. Ну, а если увидеть всю реальность, все пространство? Тогда нет больше монолога, есть сцена борьбы, острота конфликта: в действии участвует

целая армия, молодой полководец, полный сил, победитель, и два безоружных, слабых человека: старик и молодая женщина. И тогда невесомые слова набирают силу, и два немощных пленника становятся победителями.

Слова обращены не только к дочери, но и к железу, жестокости, насилию.

Торопясь, Эдмонд приказывает убить пленников. Почему их нужно уничтожить? Потому что они страшны, их боятся. «Приспособляться должен человек,— утверждает Эдмонд,— к веленьям века» (в подлиннике: люди такие же, как их время), будешь покорен времени, и ты подымешься высоко.

Но время бессильно перед бесстрашием отца и дочери, нашедших друг друга. Их можно убить, но отнять эту минуту счастья— ослепительного света — никто не сможет, нет сил для этого у целой армии. У той самой армии, которая достигла своей цели, а потом через кратчайшее время почему-то (история знает почему) бесследно исчезает, от которой и солдата не останется,— ни одного верного Эдмонду солдата, чтобы защитить своего полководца. Что же тогда подлинная реальность?

Конечно, еще мгновение и на шею Корделии накинут петлю (чего проще), и уйдет вслед за ней Лир. Но ведь они — герои трагедии, а не живые люди. Они бóльшая реальность, чем живые, смертные люди, герои трагедии не умирают, они оживают с новыми поколениями — и опять идут вместе с ними, по их пути, повторяя свои слова, ответ новому Эдмонду. Отпор тьме. Отпор чуме.

Некоторые добавочные материалы к этой главе

В Киеве, недалеко от гимназии, где я учился, находилась Киево-Печерская лавра. В первые годы революции мы убегали с уроков и спускались в пещеры, где лежали мощи затворников. Приходилось идти по узеньким ступенькам и тесным проходам, под низкими сводами. В склепах было темно; тусклые огоньки тоненьких восковых свечей освещали ниши, где в открытых гробах лежали мощи. В сырой мгле голосили бабы, слышалось бормотанье молитв, кто-то всхлипывал. Я храбрился и не показывал товарищам вида, что мне страшно; тьма, необходимость пробираться согнувшись, истлевшие рясы и высохшие тела в гробах, плач — все это угнетало, и я мечтал скорее выбраться отсюда, на воздух, к свету; выпрямиться.

Несколько лет назад я приехал в Киев. Мне трудно было отыскать дом, где прошло мое детство: новые здания, совсем другая, чужая улица. Место, где была гимназия, я так и не смог найти. Но вход в пещеры Лавры остался таким же, и я опять спустился в склепы. То же чувство охватило меня, когда я шел, согнувшись. Я не мог дождаться минуты, когда выберусь на свет, выпрямлюсь.

Тот же темный гнет, что десятилетия назад. Тот же, что тысячелетия назад. Тьма. Замкнутое, стиснутое пространство — нет пространства; ничего человеческого нет, гнет, невозможность выпрямиться.

Невозможность думать. Тьма. Свет ушел с лиц. Вой — нет членораздельных звуков. Черносотенные банды, портреты царя и царицы на вышитых полотенцах, нет лбов, нет глаз, одни только черные разинутые в крике рты... Оскотевшие банды белых карателей, петлюровцы в нелепых свитках и маскарадных папахах, свист, улюлюканье, гик, выстрелы в ночи. Ночь. Разбиты фонари, нет света в окнах. Люди боятся света. Свет — смерть. Все бред, карикатура, реальна только невозможность выпрямиться; угроза смерти— вот единственное, что похоже на жизнь.

Люди боятся звука, боятся слова, боятся мысли.

Это для меня — чума. Этого — тьмы, чумы — я вдоволь повидал в ранние годы своей жизни.

●

До урочища в горном Алтае нужно было долго добираться верхом, по узким тропкам. В 1930 году мы снимали фильм «Одна». Тогда я познакомился с Кондратом Танашевым. По профессии он был шаман. Дело свое он знал. Работал он на настоящем горючем, не вхоло-

стую: у него была эпилепсия, и он умел уловить, использовать приближение припадка. Кроме того, он был горьким пьяницей.

На моих глазах, в темной, дымной юрте он лечил больных детей. Бил колотушкой в бубен, выл, выкрикивал хриплым голосом какие-то заклинания, а потом вскакивал, кружился, притоптывал сапогами. Он обладал хорошим чувством ритма. Ускорения, неожиданные паузы, синкопы — всем этим он умел пользоваться. Большой бубен был сделан по старинным преданиям; внутри обода на перекладине помещалась темная деревянная голова бога Ульгеня с железными бровями и носом, медные побрякушки. Танашев то бил по туго натянутой на обод коже резкими ударами, то тряс бубен — гремели побрякушки. К его тулупу были пришиты узкие и длинные тряпки с какой-то высохшей дрянью (лягушки, зверьки) на концах. Когда он кружился, ленты развивались, от движений разгорался очаг, юрта наполнялась дымом, становилось трудно дышать, болели глаза, а шаман убыстрял ритм своих движений, учащал удары колотушкой, все лязгало, бренчало, гремело, слышались гортанные выкрики. И вдруг Танашев падал на землю, как скошенный, его тело билось в корчах припадка (настоящего или имитируемого), глаза закатывались, на губах выступала пена.

Мы пришли посмеяться над представлением. Однако нам было не до шуток.

Мы привезли Танашева в Ленинград, чтобы снять его в павильоне. Он охотно повторял (и не раз) весь обряд своих заклинаний. Ничего от их силы на экране не осталось. Нужно было ехать пять дней верхом, увидеть у входа в юрту гниющую лошадиную шкуру на шесте (знать, что ее сдирают с еще живой лошади), и нужно было, чтобы дым разъедал глаза, и чтобы больной ребенок лежал в тряпье, и чтобы глаза его матери с тревогой и надеждой смотрели на эпилептика и запойного.

Нет, ужас был совсем не в ритуальных ритмах и не в магии заклинаний.

Приобщение Танашева к цивилизации было печальным: он окончательно спился, и думаю, что по возвращении домой он вряд ли благополучно закончил свою деятельность.

●

Шекспир видел черную тучу, надвигающуюся на историю, чуму, грозящую уничтожить историю, вернуть ее вспять, в первобытный ужас. И он написал ее во всю демоническую силу трагедии, чтобы восстать против нее. Чем? Ответом «нет» Корделии, песней шута, мужеством Эдгара — и прежде всего мыслью.

Историческая тьма не имеет ничего общего с истерической тьмой. И ужас расплаты художника за переход через предел духовных сил («ненасытность исканий — вплоть до помешательства», — писал Александр Блок о Врубеле) не похож на стилизацию под безумие.

Нельзя прожить жизнь с «Лиром» только для того, чтобы сказать людям: «Я перестал мыслить — значит я существую».

В прошлой главе для того, чтобы уточнить свою мысль, я «выпечатал» только часть, начало фразы Гамлета: «Я должен быть жесток...» Вот она полностью: «Я должен быть жесток, чтоб добрым быть».

(Продолжение следует)

О прошлом из настоящего

А. Лемберг

Вновь и вновь обращаемся мы к богатой и многогранной истории нашей кинематографии. Особым вниманием, особым уважением пользуются у нас в стране ветераны, люди, принадлежащие к первому поколению советских кинематографистов. Каждая встреча с ними волнует. Каждое их выступление раскрывает черты ушедшего времени, позволяет глубже проникнуть в историю становления советского киноискусства.

Выступая на XXIV съезде партии, Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев подчеркивал, что наше общество с огромным вниманием и заботой относится к бойцам старших поколений.

«Мы правильно поступим, — сказал он, — если примем меры к более активному использованию опыта, энергии наших ветеранов в общественной и трудовой деятельности».

Это положение Отчетного доклада ЦК КПСС в полной мере относится к нам, кинематографистам, тем более что в области культуры как нигде важны преемственность опыта, бережное и внимательное отношение к творческому наследию.

В эти дни мы пригласили в редакцию одного из старейших работников нашего кино — режиссера

и оператора Александра Григорьевича Лемберга. Он прошел в нашем искусстве более чем полувековой путь, принимал участие в съемках В. И. Ленина.

Беседу с А. Г. Лембергом провел киновед, кандидат исторических наук В. С. ЛИСТОВ.

— Александр Григорьевич, просматривая документы архива литературы и искусства, я с большим интересом прочитал письмо командира 10 полка 2-й пехотной дивизии от 4 ноября 1918 года в Наркомпрос, в котором сказано, что красноармеец третьей роты Лемберг откомандировывается в распоряжение Московского кинокомитета. Пожалуйста, расскажите о тех днях подробнее.

— Для меня это одно из самых памятных событий. Ведь в канун первой годовщины Октября я стал сотрудником советского киноучреждения, принял участие в хроникальных съемках этого замечательного праздника. Ноябрьские дни 1918 года были насыщены событиями поистине мирового значения. Если бы мы с вами снова смогли пройти по улицам и площадям праздничной столицы, то впечатление осталось бы очень сильное. Всюду толпы народа — красноармейцы с алыми лентами на папахах; рабочие, поющие революционные песни; дети с красными флажками. Между колонн Большого театра протянуто полотнище, из которого явствует, что здесь заседает сегодня высший орган рабоче-крестьянской власти — Шестой чрезвычайный съезд Советов. В эти праздничные дни в Александровском саду, на площади Революции и в других местах были открыты первые памятники, созданные по ленинскому плану монументальной пропаганды. Шли митинги, лучшие артисты выступали под открытым небом.

— Вы, конечно, помните, Александр Григорьевич, что как раз во время того праздника телеграф принес сообщение о победах революции в Австро-Венгрии и Германии.

— Безусловно, помню. Все выступления тогда были полны этим. О революции в Европе говорил и Владимир Ильич Ленин — сначала на съезде Советов, а потом при открытии временного памятника Марксу и Энгельсу перед Большим театром.

— Вы слушали эту речь?

— К сожалению, нет. На площади Революции, где выступал Владимир Ильич, работала съемочная группа, в которую входил оператор Юрий Желябужский.

— А вы? Где вы снимали в тот день?

— Вместе с другими кинокомитетскими операторами я был на Красной площади и в Александровском саду. У Кремлевской стены, выходящей в Александровский сад, в тот день открывали целых три памятника — Максимилиану Робеспьеру, поэтам Никитину и Кольцову. Автором памятника Робеспьеру была, помнится, молодая женщина...

— Да. Бетти Сандомирская.

— ... а на митинге, посвященном открытию памятника, выступила Александра Михайловна Коллонтай. Мне и позже приходилось ее снимать — прекрасное, вдохновенное лицо, Я потом узнавал свои съемки в недавней картине о ней — «Время, которое всегда с нами», смонтированной из кинодокументов и фотографий. Тогда же на митинге в Александровском саду выступал Сергей Есенин, говорил о поэзии, читал свои стихи. Наша съемка Есенина — единственный сохранившийся от тех лет кинопортрет поэта. Его тоже часто используют в современных фильмах. Могу только пожалеть, что от ранних съемок так немного дошло до наших дней.

— Александр Григорьевич, вы долгие годы были сподвижником Дзиги Вертова, соавтором его картин, ставших советской классикой. Если не ошибаюсь, начало вашего знакомства с Вертовым относится именно к восемнадцатому году, чуть ли не к ноябрю?

— Нет, не к ноябрю. На много месяцев раньше. Вертов ведь приехал из Петрограда, где он учился в Психоневрологическом институте, и попал в среду московских кинематографистов. Я с ним познакомился тогда же, во всяком случае еще до того, как меня призвали в армию. Будущий режиссер во времена гражданской войны подолгу живал в моей комнате в Козицком переулке. Там, где я и сейчас обитаю. Вертов был человеком талантливым решительно во всем. Он писал стихи и рассказы, рисовал, понимал музыку. При всем том его характер отличала некоторая эксцентричность. Помню, как во

В. И. Ленин на Красной площади в день празднования второй годовщины Октября. Съемка операторов Г. В. Гибера и А. Г. Лемберга

время моего длительного отсутствия Вертов выкрасил стены нашей комнаты густой черной краской. Получилась своеобразная камера-обскура с окном вместо объектива. Сравнительно недавно, когда я делал очередной ремонт, черные пятна под слоями старых обоев напомнили мне о моем друге. Да, эти стены многое повидали. В разные годы здесь побывали десятки, а может быть, и сотни людей, составивших славу советского кино. Кинокомитет в Гнездниковском находится как раз против моего дома — только перейти Тверскую улицу, которая тогда не знала нынешних подземных переходов. Бывал у меня Тиссэ, молодой, еще не знакомый с Эйзенштейном. Приходили Новицкий и Гибер, Ермолов и Левицкий. То был цвет операторского корпуса советской кинематографии, операторы, не раз снимавшие Владимира Ильича Ленина.

— Все это очень известные хроникеры. Каждое имя о многом говорит. И хотя каждому из ваших коллег посвящены статьи и даже целые книги, литература все-таки не может заменить живого слова человека, лично знавшего едва ли не всех, кто стоял у истоков советского кино. Поэтому, пожалуйста, расскажите о них подробнее.

— Попробую. Хотя, например, об Александре Андреевиче Левицком вы хорошо знаете — в последние годы своей жизни он написал книгу воспоминаний «Рассказы о кинематографе», она вышла сравнительно недавно. В этой книге путь революционного кинохроникера прослеживается подробно и ярко. Могу только добавить, что к Октябрю семнадцатого года Левицкому было лет тридцать пять — в нашей операторской среде он был самым старшим. Киносъемкой он занимался еще с 1910 года, начав с документальных сюжетов. Французская фирма «Патэ» сделала его своим постоянным корреспондентом, ибо зарубежные дельцы довольно скоро поняли, что русский мастер снимает не хуже, а подчас и лучше западных профессионалов. Еще бы! Левицкий показал себя выдающимся художником. Он смело отказывался от плоских штампованных изображений. Искусство светотени, искусство композиции были доведены у него до высочайшего совершенства. Недаром современники сравнивали работы Левицкого с хорошей живописью, понимали, что Александр Андреевич становится основоположником целой школы русского операторского мастерства. Гораздо меньше известно еще одно призвание Левицкого — он был великолепным механиком и оптиком, совершенствовал иностранную съемочную аппаратуру, конструировал и создавал собственные приспособления. С маленьким токарным станочком он не расставался всю жизнь. До последних дней своих Левицкий преподавал во ВГИКе. Прямо или косвенно его учениками являются советские операторы всех поколений.

В искусство образной публицистики немало внес и Григорий Владимирович Гибер, чей путь в кино довольно типичен. Он начал с должности склейщика кинокартин в фирме

Оператор отдела хроники Московского кинокомитета Александр Лемберг. 1918

Ханжонкова. Сначала присматривался к работе операторов, потом научился равномерно крутить ручки камер. Затем освоил секреты профессии и начал снимать. Гибера все любили, был он находчив, остроумен, обладал легким характером. В группе, где работал Гибер, обычно возникала дружеская, непринужденная атмосфера. Кто знает, может быть, это не менее важно, чем профессиональные навыки?

Патриархом и энтузиастом хроники был и Петр Карлович Новицкий. Звание документалиста он ставил очень высоко и никогда не стремился перейти в игровую кинематографию. Хроникер до мозга костей, Новицкий всегда был в курсе текущих событий, всегда умудрялся вовремя поспевать к самым интересным, самым главным эпизодам. Недаром же именно Новицкому принадлежит честь быть первым летописцем революции, ибо он снимал в Петрограде в Октябрьские дни 1917 года.

Долгие годы знал я и Петра Васильевича Ермолова, человека добросовестного и трудолюбивого. Он снимал на фронтах гражданской войны, а потом принимал участие в съемках боев Великой Отечественной войны. Он как бы олицетворяет собой преемственность поколений в нашем операторском цехе. Ему принадлежат не только уникальные документальные кинокадры, запечатлевшие бои на Восточном фронте, но и съемки лучших художественных картин, поставленных Яковом Протазановым, Марком Донским и другими режиссерами.

— И, конечно, Эдуард Тиссэ? Ведь соотнесение его опыта документальных съемок гражданской войны с операторской работой в «Броненосце «Потемкине» стало хрестоматийным.

— Да, это очень важно, что Тиссэ начинал в хронике. Он быстро овладел французской кинокамерой «Эклер», быстро освоился в нашей среде. Известность Тиссэ так велика, о нем написано и рассказано так много, что трудно добавить что-нибудь существенное.

— Как вы думаете, Александр Григорьевич, правы ли мы, когда перечисляем всего пять-шесть фамилий операторов, снимавших Владимира Ильича? Ведь их было гораздо больше. Негоже нам забывать Сергея Петровича Забазлаева, Альфонса Федоровича Винклера, Николая Феофановича Козловского. Наконец, петроградских кинохроникеров Н. Григора, В. Лемке, Л. Дранкова.

— Забывать их, конечно, не надо. Вы знаете, когда я выступаю перед кинематографистами или зрителями, то при каждом удобном случае называю имена ветеранов нашего кино и прошу товарищей почтить их память минутной паузой. Поэтому я с пониманием и с сочувствием отношусь к архивным розыскам историков кино, в результате которых на страницы истории возвращаются полузабытые имена, неизвестные факты, съемки. Все это дело важное и полезное.

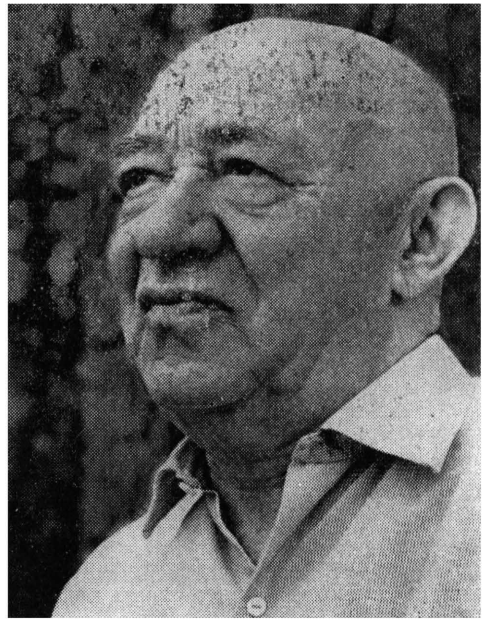
— Пожалуйста, несколько слов о тех операторах, которых я назвал. Ведь большинству из нас их имена ни о чем не говорят.

— Я знал и Забазлаева, ездившего в Прибалтику с агитпоездом имени Ленина, и Винклера, принимавшего участие в съемках знаменитой прогулки В. И. Ленина по Кремлю. Эти операторы не так известны, и на то есть свои причины. Дело в том, что они не были хроникерами-профессионалами. И в то время и позже они снимали в основном игровые фильмы. Но в первые годы Октября хроника, как известно, была главным направлением в нашем кино. И потому не надо удивляться, что кинооператоры художественного, игрового кино тоже нередко приобщались к документальным съемкам. Но, вполне понятно, до уровня настоящих хроникеров они не поднимались. Каждый документалист подтвердит вам, что хроникой нельзя заниматься от случая к случаю. Ей надо отдавать всю жизнь, только тогда можно добиться успеха. Но, повторяю, все они достойны уважения. Мы не Иваны, не помнящие родства.

Несколько лет назад я встречался со старым большевиком Петром Ивановичем Воеводиным, чье имя носит теперь один из арбатских переулков в Москве. Воеводин, как вы знаете, был одним из первых руководителей молодой советской кинематографии. От той встречи среди моих бумаг остался отзыв Воеводина о работе кинооператоров во время гражданской войны. Вот он. Прочтите его, пожалуйста.

— «В дни победы Великой Октябрьской социалистической революции, в грозные боевые годы гражданской войны, в дни становления Советской власти и создания первого в мире государства рабочих и крестьян ответственная работа кинооператора была поистине самоотверженной и героической. И безусловно была революционно-пропагандистской и воспитательной для миллионов рабочих и крестьян нашей страны... Заслуги перед революцией и советским народом изобретательных кинооператоров несомненны и безусловно должны быть по достоинству оценены...» Прекрасный отзыв!

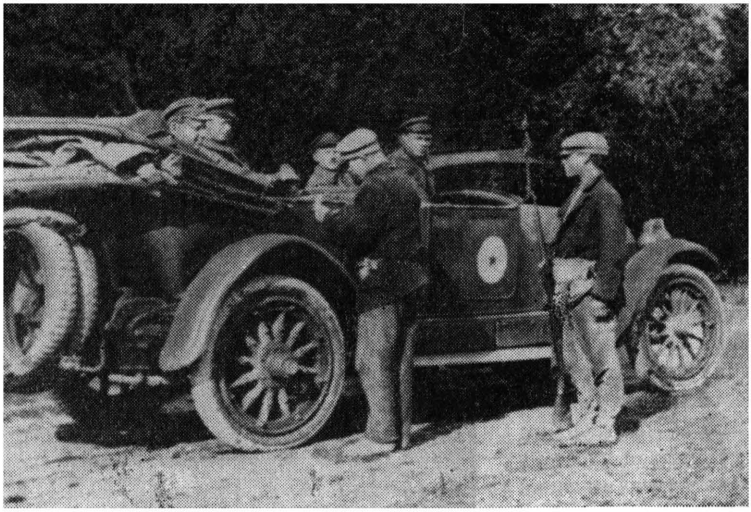
— Да. Недавно я вспоминал о нем на вечере памяти Дзиги Вертова. Ведь все, что тут сказано, относится и к нему.



А. Г. Лемберг. Фото 1972 года

— Раз уж мы вернулись к Вертову, то не расскажете ли вы, как прошло празднование его семидесятипятилетия?

— Было два прекрасных вечера. Один — на студии документальных фильмов, другой — в Доме ученых. Больше всего запомнилась мне речь, сказанная Виктором Борисовичем Шкловским. Не поручусь за точность каждого слова, но смысл ее был таков. Мы чтим Вертова как классика советского кино. Это хорошо. Но мы же и современники Вертова. Нам кажется, что будь мы современниками Пушкина, мы бегали бы для него в лавочку за булками. На самом деле — ничего подобного. Вот я, говорил Виктор Борисович, был другом и современником Блока и Маяковского. Смею вас уверить, что современники относились к ним куда хладнокровнее, чем потомки. Может быть, чтобы не повторять таких ошибок, следует, почитая классиков, еще лучше, теплее относиться к современникам? Я вполне согласен со Шкловским.



Красноармейцы в прифронтовой полосе проверяют мандаты у кинохроникеров. Фото А. Г. Лемберга. 1918

— Мне кажется, когда будет открыт музей советского кино (не станем терять надежды!), один из его залов безусловно стоило бы посвятить Вертову и его товарищам.

— Зал в музее это хорошо. Но память о кинематографисте — это прежде всего его фильмы, сохраненные для потомков, идущие по экранам. А вот здесь-то мы не на высоте. Нет полного комплекта и прокатных копий таких вертовских картин, как «Годовщина революции», «История гражданской войны», «Киноправда», «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». Единственный наш успех — реконструкция «Трех песен о Ленине» к столетию со дня рождения Владимира Ильича. И все-таки Вертова помнят и почитают. Совсем недавно я порадовался, узнав, что его именем названа любительская киностудия в городе Саранске. Но, повторяю, главное — не такие внешние атрибуты почитания, а реконструкция фильмов, возвращение их на экраны. Смогла же режиссер Д. Шпиркан восстановить известную в конце двадцатых годов документальную картину братьев Васильевых «Подвиг во льдах» — о знаменитой эпопее ледокола «Красин», спасавшего группу Нобиле. Лента шла в кинотеатре «Россия» параллельно с игровым фильмом «Красная палатка» и, мне кажется, производила не меньшее впечатление, чем талантливая картина М. Калатозова, снятая на уровне лучших достижений современной кинотехники.

— Думаю, что возвращения на экран заслуживают не только документальные ленты Вертова или братьев Васильевых, но и лучшие фильмы режиссеров М. Слуцкого, Я. Посельского, Э. Шуб, Я. Блиоха, В. Ерофеева, Р. Гикова и многих других талантливых художников двадцатых-тридцатых годов.

— Несомненно. Чем скорее дело сдвинется с мертвой точки, тем лучше. Держа под спудом старые ленты, мы обедняем арсенал сегодняшних экранных средств, недодаем молодому поколению чего-то весьма значительного. Старые ленты — и документальные и художественные — кажутся мне весьма поучительными.

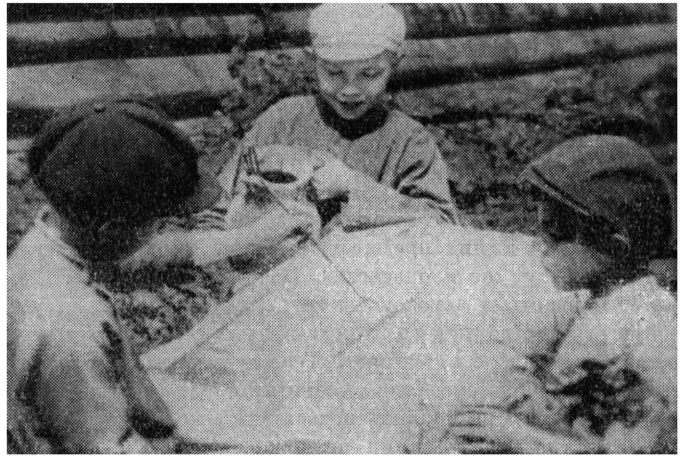
— Вы бы не могли несколько развить эту мысль?

— Попробую. Не зная работ своих предшественников, современный режиссер будет обречен на открытие давно открытых америк. А искусству это противопоказано. Лучшие ранние ленты, сделанные с большим вкусом, учат снимать, учат придирчиво и точно отбирать лучшее из заснятого материала, монти-

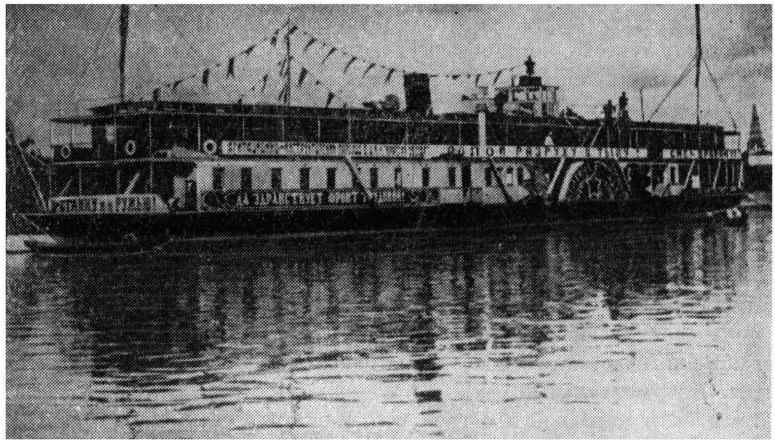
ровать без излишеств. Меня, воспитанного на немом кинематографе, нередко охватывает неприятное чувство, когда я вижу, что многие молодые люди неоправданно затягивают свои фильмы. Возьмите лучший фильм всех времен и народов —«Броненосец «Потемкин». Он идет на экране всего пятьдесят пять минут. В эти минуты укладывается сложный и прекрасный мир эйзенштейновского произведения. Сейчас это кажется даже странным. В игровом кино пошла новая мода на многосерийную монументальность, и не только в игровом. В неигровом режиссеры тоже все чаще предлагают многочастевые вещи. Это никуда не годится. Документальный фильм, как правило, должен быть короткой и острой репликой на актуальную тему, а не тяжеловесным докладом. На мой взгляд, одна-две части —вот оптимальный размер для документальной ленты.

— Мне вообще кажется, что мы недооцениваем раннюю хронику, напрасно забываем о тех поистине героических условиях, в которых она создавалась. В одной из ваших статей было несколько слов о том, что рабочее снаряжение документалиста двадцатых годов весило что-то около полуцентнера. Поспевать с ним за событиями было трудновато, не так ли?

— О, разумеется. С громоздкой и неуклюжей аппаратурой оператор должен был идти в атаку в красноармейской цепи или буквально штурмовать вагон теплушки в эшелоне, поданном на посадку. Но дело даже не в чрезмерных физических усилиях. Тут есть и более существенные моменты. Чтобы мысль была яснее, приведу такое сравнение. Когда-то ремесленник работал в одиночку, пользовался примитивными орудиями. Производительность его труда была ничтожна. Но своими плохо вооруженными руками он создавал ярко индивидуальный продукт. Потом ремесленника сменила фабрика. Производительность труда гигантски выросла, изделий стало много, но не кажется ли вам, что они иногда теряют свое лицо, свою индивидуальность? Я не хочу сказать, будто сегодняшние фильмы как бы сошли с конвейера. Нет. Но все-таки во многих лентах проглядывает тусклый фабричный блеск там, где хочется почувствовать тепло человеческой руки, человеческого взгляда. Причин тому, вероятно, много. Но одна из них, мне кажется, состоит в том, что высокий уровень современной кинотехники как-то успокаивает некоторых операторов и режиссеров. Вам в руки дают легкую камеру с прекрасным объективом, заряженную высокочувствительной пленкой; в вашем распоряжении ателье, оборудованные всем, что только можно вообразить себе. Короче гово-



Детский Вхутемас в Твери. Кинокадр из документального фильма о Тверской губернии, снятого Л. В. Кулешовым и А. Г. Лембергом. 1919



Агитационно-инструкторский пароход ВЦИК «Красная Звезда». 1919—1920

Надежда Константиновна Крупская спускается по сходням с парохода «Красная Звезда». Съемки операторов П. В. Ермолова и А. Г. Лемберга. Июль 1919 года

ря, «сопротивление материала» у вас гораздо меньше, чем у наших предшественников. Это хорошо, но тут же и опасность. Не техника делает картины, а неуспокоенная мысль, негаснущее чувство нового. Когда-то ими мы восполняли слабость техники. Теперь некоторые режиссеры-середняки склонны к обратной операции — восполнить недостатки мысли и чувства техническими возможностями.

— Ваша мысль тем более интересна, что выясняется одно неправильное словоупотребление. Почему-то бездумные стандартные фильмы у нас принято называть ремесленными. А ведь речь как раз идет не о хорошем ремесле, а о бездушном поточном производстве. Может быть, от привычного употребления этих слов следовало бы отказаться?

— Да. Хотя дело не в терминах.

— До сих пор наша беседа протекала в русле «старое — новое». Вы вспоминали о прошлом, пытались соотнести его с сегодняшним днем. Поговорим о том, чем вы заняты сейчас. Ведь вы — один из активных членов комиссии ветеранов Союза кинематографистов.

— Что же, тут есть о чем рассказать. Наша комиссия выросла из небольшой инициативной группы при Доме кино и к сегодняшнему дню сумела объединить многих кинематографистов старшего поколения. Сейчас комиссия насчитывает около 500 человек и ставит основной своей задачей — передать молодежи лучшие традиции нашего искусства. Заботами ветеранов организуются выставки, творческие вечера; научные работники, работники издательств и редакций получают у нас ценные консультации. Сейчас комиссия завершила подготовку сборника «Становление советского кино», куда войдут воспоминания, очерки, документы о развитии экранного искусства за первые полтора десятилетия после Октября. Ветераны надеются, что этот сборник будет полезен всем, кому дорога история социалистического кино.

— И о Доме ветеранов расскажите, пожалуйста.

— Такой дом действительно решено пост-

Сотрудник внешкольного отдела Наркомпроса В. П. Вознесенский, работавший в агитколлективе парохода «Красная Звезда», выступает на одной из пристаней перед красноармейцами. Лето 1919 года

Почти пять десятилетий спустя после плавания парохода «Красная Звезда» в старом московском доме в Козицком переулке встретились два участника первого рейса — оператор А. Г. Лемберг (справа), агитатор В. П. Вознесенский и его жена М. Я. Вознесенская. 60-е годы.

А. Г. Лемберг на съемках фильма «Восстановление уральской промышленности». Екатеринбург, 1923—1924

роить — по образцу Дома ветеранов сцены Всероссийского театрального общества. Сейчас строительство этого дома уже начато, идет закладка фундамента.

— Но Домом ветеранов круг ваших интересов, как я понимаю, не замыкается. Вы ведь собираетесь выступить с новым фильмом?

— Фильм-то новый, но опять на историческую тему. Историческую, но вместе с тем и актуальную. Когда весной прошлого года Председатель Президиума Верховного Совета СССР Николай Викторович Подгорный вручал Союзу кинематографистов орден Ленина, то в речи своей он специально остановился на роли и значении агитационно-инструкторских поездов и пароходов, которые в годы гражданской войны налаживали прокат советских фильмов на окраинах нашей страны. Одному из этих пропагандистских коллективов и будет посвящена задуманная мною лента. Летом 1919 года я был командирован на агитпароход ВЦИК «Красная Звезда», проплывший по Волге и Каме, по местам, где за несколько недель до того властвовал Колчак. Этот рейс вошел в историю. Представителем Наркомпроса на «Красной Звезде» была Надежда Константиновна Крупская, плаванием агитпарохода постоянно интересовался В. И. Ленин. Если бы я начал подробно рассказывать о «Красной Звезде», то наша беседа затянулась бы на много часов. Скажу только, что задуманный фильм должен вобрать в себя лучшие съемки, сделанные в 1919 году во время рейса оператором Петром Ермоловым и мною, показать сегодняшний день Волги и Камы, и, наконец, способствовать сохранению старого корабля. Сейчас он находится в плохом состоянии, а ведь это реликвия. На «Красной Звезде» надо оборудовать историко-революционный музей.

Так что наш будущий фильм преследует много целей.

— Тогда маленький провокационный вопрос: сколько частей будет в вашем фильме?

— Другими словами, вы хотите спросить, уложусь ли я сам в одну-две части или приберегаю это благое пожелание только для других? Не беспокойтесь, картина о «Красной Звезде» во всяком случае будет обладать одним достоинством — достоинством краткости.

— Александр Григорьевич, во время гражданской войны вы побывали не только на Волге. Историки документального кино сегодня изучают ваши съемки, сделанные в 1918—1921 годах на Каспии и в Армении, на Северном Кавказе и в Донбассе. Потом вы были на Урале, снимали предприятия возрождающейся горной и металлургической промышленности. Среди съемок тридцатых годов вам принадлежат известные сюжеты, посвященные строительству Беломорско-Балтийского канала. Понятно — жизнь хроникера проходит на колесах. Но и сейчас вас не просто застать дома.

— Это действительно так. Но в нынешних своих поездках я уже не снимаю, а рассказываю. Рассказываю о первых шагах нашего кино, о съемках, запечатлевших Владимира Ильича Ленина, о своих товарищах — первых документалистах. Я всюду нахожу внимательных, благодарных слушателей. Большая дружба связывает меня с пионерскими дружинами. Не проходит дня, чтобы ко мне не обращались школьники. Они шлют мне письма и приглашения из разных городов нашей страны, просят приехать или хотя бы прислать фотографии кинопублицистов, зачинателей советской кинематографии. И я неукоснительно, с радостью откликаюсь на их просьбы. Недавно вместе с членом партии

Съемочная группа фильма «Восстановление уральской промышленности». Слева направо: А. Г. Лемберг, Э. К. Тиссэ, Е. А. Иванов-Барков, А. А. Рылло. 1923-1924

На съемках фильма «Восстановление уральской промышленности». 1923-1924

с 1917 года Маргаритой Васильевной Фофановой мы ездили в Киев. Видели бы вы, каким интересом и волнением светились глаза маленьких граждан, когда мы, люди старшего поколения, беседовали с ними о годах революции!.

В столицу Украины нас пригласили пионеры и комсомольцы школы-интерната № 3. Мы были гостями на их слете, проходившем под девизом «Заветам Ленина верны». Маргарите Васильевне и мне (а нам вместе уже исполнилось сто шестьдесят лет) было так приятно у маленьких радушных хозяев, что мы на несколько дней буквально забыли о своем возрасте, болезнях и недомоганиях.

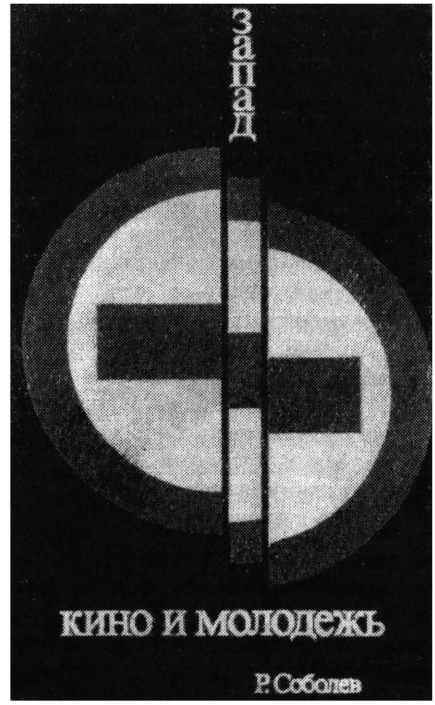
— Если помните, Александр Григорьевич, нам с вами несколько раз приходилось выступать вместе — перед школьниками и перед взрослыми. Я видел, как хорошо вас принимают, как внимательно слушают. И вы всегда с такой теплотой говорите о детях и с детьми.

— Для меня очень много значат такие встречи. Ведь я едва ли не последний из целого поколения советских кинодокументалистов — многих моих товарищей уже нет среди нас. И поэтому, принимая знаки уважения и внимания, чувствуя дружеское отношение к себе, я всегда думаю: все это не только мне, но прежде всего моим ушедшим товарищам, талантливым кинематографистам, зачинателям советского документального кино.

Западная молодежь на экране и в жизни

И. Вайсфельд

Работа над книгой*, как нам сообщается в предисловии, начиналась традиционно: автор хотел разобрать зарубежные фильмы, посвященные тому, что мы уныло называем «молодежной тематикой», составил списки, начал просмотры. Но в ходе работы оказалось, что оставаться в рамках такого подхода к литературной задаче невозможно. Ознакомление с современной социологической литературой, публицистикой заставило внести новый материал, разрушивший первоначально намеченный стереотип. Эта разрушительная и вместе с тем созидательная работа стала особенно необходимой, когда автор книги во время зарубежных командировок столкнулся с самими героями исследуемых им фильмов. В Монреале он — в толпе хиппи и с некоторыми вступает в непосредственные контакты; завязываются беседы, выясняются различия во взглядах: в чем жизненная драма многих из этих молодых людей? чего они хотят? чего не понимают? на что надеются?



Социологические и очерковые «отступления» от собственно критического разбора фильмов становились все более и более значительными и в итоге заняли в книге «Запад. Кино и молодежь» очень большое, быть может, основное место. Соболев не склонен переоценивать научную весомость своих очерковых, публицистических наблюдений и выводов, но его увлекли неожиданно полученные впечатления и социологические материалы с точки зрения психологической, просто человеческой. Они помогли ему установить новые связи между реальностью жизни и реальностью экрана. Не скрою, меня эти неожиданные рассказы, этот опыт социологического кинонаблюдения задел за живое, вызвал ассоциации, далеко выходящие за рамки собственно книги. Я прошу извинения у читателя за нарушение чисто-

* Р. Соболев. Запад. Кино и молодежь. М., «Искусство», 1971.

ты жанра рецензии на книгу и поделюсь одним воспоминанием, непосредственно связанным с темой этой статьи.

В мае 1968 года автор этих строк по приглашению Парижского института кино и телевидения (ИДЕК) приехал в Париж для чтения теоретического курса докладов о современном кино и о методике преподавания основ киноискусства и кинодраматургии.

Приезд совпал со всем памятной всеобщей забастовкой. Париж неузнаваем. Транспорт частично парализован. Время от времени вспыхивают демонстрации. Возле Сорбонны — дымящиеся руины баррикад, перевернутые и сожженные машины, стоящие наготове кареты «скорой помощи», полицейские, забронированные, как средневековые воины, металлическими щитами и тяжелыми касками. В воздухе — запах гари и не совсем рассеявшихся паров отравляющих газов.

Двор и аудитории Сорбонны заполнены митингующими студентами. Флаги красные, черные или национальные французские над столиками с литературой — от цитатников Мао Цзе-дуна до туманных и претенциозных эссе Маркузе. Многие студенты собрались здесь с тем, чтобы получить ответы на волнующие вопросы. К революционному движению примазывались авантюристы и провокаторы, но не их путаными и вредными лозунгами были привлечены в движение тысячи и тысячи молодых французов и француженок. Основным мотивом движения стал протест против рутины в образовании, против безработицы среди интеллигенции, против интеллектуальной приниженности в атмосфере Сорбонны. Жажда перемен — вот что характерно для настроений многих студентов.

Вспоминается разговор с 19-летней студенткой философского факультета Сорбонны. Детское лицо с крошечной ромашкой в губах. Я спросил:

— Вы участвуете в движении?

— Участвую.

— Чего вы хотите?

— Я не знаю, чего я хочу. Я хочу участвовать.

Один парижанин мне сказал:

— Вам повезло. Был Париж 48-го, Коммуна 71-го, всеобщее восстание 1944-го. Вы приехали в мае 68-го — снова почти революция!

Навсегда запомнилась мощная демонстрация в день всеобщей забастовки трудящихся, на которую по призыву коммунистической партии и других прогрессивных организаций вышли сотни тысяч людей. Примечательная черта колонн: они охранялись самими же рабочими, которые цепями, крепко сжав руки, шли по обе стороны, чтобы оградить демонстрацию от возможных «левых» или полицейских провокаций.

Что по сравнению с этим мощным, противоречивым движением значили намеченные в ИДЕКе лекции и методические совещания?

ИДЕК тоже забастовал — студентов киноинститута волновали те же проблемы, что и всю Сорбонну. Конечно же, в условиях забастовки намеченная лекция не могла состояться — никто не хотел выступать в роли штрейкбрехера. Но в то же время педагоги и студенты ИДЕКа — горячие сторонники советско-французского культурного сотрудничества, кроме того, им очень хотелось узнать, что делается в советском кинематографическом вузе, с какими мыслями приехал представитель советского кино.

Ситуация сложилась достаточно щекотливая, острая и для хозяев и для гостя. Решение было принято неожиданное: назначить общее собрание студентов и преподавателей и провести его... ночью. Наша встреча закончилась около трех часов утра.

После лекции студенты спрашивали меня о том, что их занимало больше всего: о праве и возможностях окончивших ВГИК получить работу, об участии студентов в учебной и общественной жизни нашего института, о творческом эксперименте в процессе съемок. И еще интересовали и педагогов и студентов содержание и форма новых советских фильмов, в частности фильмов ВГИКа.

Для того чтобы составить представление об этой незабываемой ночи в здании ИДЕКа (кстати, ветхом и обреченном на слом), приведу еще характерный штрих.

Во время нашего собеседования аудитория беспрерывно пополнялась молодыми людьми, которые молча выстраивались вдоль стен, со всех четырех сторон, не принимая участия в происходящем. Они не задавали вопросов, не здоровались и не прощались с гостем. В семь часов утра мне позвонила представительница французского МИДа, участвовавшая в нашей встрече, и пояснила:

— Те, кто выстроился вдоль стен, были из отряда забастовщиков, прибывшего, чтобы занять институт. Но так как беседу вел советский гость, студенты терпеливо ожидали ее окончания...

События 1968 года в студенческой среде Парижа с разящей очевидностью демонстрировали разрыв между педагогикой и реальностью социального бытия Франции, современными потребностями молодежи. Изучать эти антагонистические конфликты и их отражение на экране прежними киноведческими методами немыслимо.

Так же, как само искусство кино переживает сложные процессы, находит новые синтезы социологии и психологии, документальности и драматизма, так и критика, теория фильма неизбежно будут порождать новые типы исследований, новые способы слияния эстетики с социологией, журналистики с критикой. Нисколько не умаляя достижений, возможностей «традиционного» киноведения, в то же время необходимо твердо сказать: косность, неподвижность теории и критики были бы равносильны их самоубийству.

Вот почему хотелось бы обратить внимание на рецензируемую книгу: она нова по самой своей структуре, чреватой интереснейшими возможностями, которые и продемонстрировал Р. Соболев. Не случайно читается она с неослабевающим интересом.

Позиция журналиста-социолога оказалась для Соболева настолько увлекательной, что порою, как мне кажется, он начинает забывать об основной теме книги и о том, что она опубликована издательством «Искусство» по разделу к и н о литературы. В ряде случаев, развернув социологический материал, автор неохотно устанавливает связи между этой проблематикой и киноэкраном. Это уязвимая сторона книги.

Однако неверно было бы предполагать, что Р. Соболев совершенно обходит специально кинематографические вопросы. Мне представляется интересным и плодотворным анализ французской «новой волны» и, в частности, творчества Годара (стр. 264 и др.). Соболев пытается, и не без успеха, выяснить объективную социологическую и психологическую ценность лучших фильмов Годара. Особенно интересен и в своей основе правилен анализ картины «На последнем дыхании».

Убедителен анализ творческой практики Лелуша, которого в нашей прессе чаще всего освещают односторонне положительно. В частности, верна оценка Соболевым фильма «Жизнь, любовь, смерть», который он называет двусмысленным (стр. 179). Соболев присоединяется к оценке одного американского критика, который полагает, что некоторые фильмы Лелуша предстают как последнее слово конформистского искусства, ловко маскирующегося под искусство современное и проблемное.

Интересен и важен разбор творческой практики выдающегося американского актера-негра Пуатье (стр. 206 и др.), как и материалы, характеризующие отношение прогрессивной зарубежной критики к этому актеру. Безусловного внимания заслуживает приводимое в книге высказывание по поводу одного конформистского фильма с участием Пуатье, появившееся в американской печати: «Сидней Пуатье сделал финальный шаг к метаморфозе из прекрасного характерного актера в голливудскую суперзвезду со всеми холодными и сексуальными прерогативами Кларка Гейбла» (стр. 226).

Став на путь журналистского и социологического поиска, Соболев натолкнулся на темы, которые мало освещаются в нашей кинолитературе. Например, о так называемой «сексуальной революции» мы читали в статьях и книгах Кона и некоторых других современных ученых и публицистов. Но в сфере кино опыт Р. Соболева, посвятившего отдельную главу этой теме, — в своем роде единственный.

С сожалением должен отметить, что уровень анализа иногда снижается из-за торопливости автора и некоторой, я бы сказал, размашистости его оценок. Например, Р. Соболев заявляет: «Я не сторонник жестокого таланта Буньюэля» (стр. 138). Однако это не подкреплено вескими аргументами. Можно быть сторонником или противником художника, но бездоказательная категоричность — плохой союзник при анализе сложных явлений в жизни киноискусства капиталистических стран. Слабость подобных, не подкрепленных внимательным анализом, категорических оценок в конечном итоге не в том, что они субъективны, а в том, что идеологический подход подменяется вкусовым, а это противоречит всему замыслу книги.

С трудом дается также Соболеву исследование такого противоречивого явления, как «нью-йоркская школа» — новое американское кино. В своих конкретных наблюдениях и сопоставлениях автор часто бывает прав. Но в окончательных выводах снова слишком нетерпелив. Как ни велики противоречия «нового американского кино», как ни слабы, бесконечно слабы его связи с прогрессивными культурными силами Америки, все же мы не можем пройти мимо того, что часть представителей «нью-йоркской школы», пусть и небольшая (такие, как Рагозин, Кассавитис), обратилась к жизни американской бедноты, подняла, пусть неуверенный, голос против расизма и попыталась стереть постыдный голливудский грим с той действительности, которую многие годы и с огромной энергией фальсифицируют десятки и десятки конформистов, представителей коммерческого кинематографа Соединенных Штатов.

Чрезмерная торопливость отдельных оценок не мешает нам, читателям, разглядеть в книге Р. Соболева то главное, что было отмечено в начале статьи: новизну, творческое своеобразие, познавательную ценность.

Хочу отметить еще одну особенность книги. Все время чувствуешь, что автор встревожен; он задумывается о том, что произойдет завтра, в ближайшем будущем с той молодежью, с которой он столкнулся, и с тем искусством, которое он видел на экране.

Автору свойственно обостренное ощущение современности. Как журналист и критик он находит «болевые точки» искусства, важные для читателя.

Насколько ценен такой подход, подтверждают факты сегодняшнего дня.

...Вернемся, например, к парижскому студенчеству, заметками о которых начиналась эта статья.

Польский писатель Казимеж Брандыс в газете «Культура» (Варшава, 2 октября 1971 года) рассказывает о своих встречах со студентами Сорбонны в 1970—1971 годах. В противоположность бурным майским дням 1968 года часть его слушателей стремится изолироваться от острых идеологических, социальных конфликтов времени.

«Один из моих самых способных студентов, — говорит Брандыс, — молодой философ, признал, что был воспитан на романтических революционных мечтах, преклонялся перед романами Мальро и искал в литературе морально-идейные указания. Сейчас, однако, когда, с его точки зрения, мир находится в безвыходной ситуации, он уже не ждет от литературы ответов на философские или этические вопросы, он ищет только спасения в языковой толще литературы. Эта последняя формулировка характерна для большинства моих студентов. Они находятся под впечатлением и даже под влиянием структуралистского течения в литературной критике, анализирующего только, так сказать, языковую толщу произведения».

С другой стороны, польский писатель отмечает опаснейшие симптомы, которые можно сопоставить с сектантским нигилизмом Годара, с его похоронным звоном по поводу искусства вообще и по поводу кинематографа, в частности. Самоуверенный провинциальный кинонигилизм Годара бесспорно перекликается со столь же вредным и столь же провинциальным литературным нигилизмом. Брандыс приводит такой пример:

«В одном из литературных ежемесячников я читал даже статью, которая называлась «Светлой памяти литературы».

Конечно, далеко не всем французским студентам присуща такая холодная рассудочность и отрыв от жизни. За последнее время в Сорбонне, как отмечает французская печать, значительно возросло влияние компартии и комсомола. Я мог бы подтвердить это примером из собственной педагогической практики. Французская аспирантка, с которой я веду занятия в Москве, в мае 1968 года была в рядах тех студентов, которые стихийно участвовали в движении, и была близка к гошистам, сейчас, по окончании Сорбонны, вступила в компартию, увлеченно изучает марксизм.

Подобные процессы отмечает и Ф. Николсон — секретарь национального студенческого комитета Компартии Великобритании в статье, напечатанной 29 октября 1971 года в газете «Морнинг стар»: «За последнее десятилетие среди британского студенчества наметились два новых явления. Первое — политическая апатия сменилась боевым духом, так что мы можем сегодня говорить о существовании студенческого движения. Второе — организованное британское студенчество сознательно повернулось лицом к рабочему классу».

Эти примеры напоминают об актуальности проблемы «искусство и молодежь» — проблемы, принадлежащей не далекой истории, а нашим дням. Кинематограф, посвященный «молодежной теме», и молодежь, которая тянется к искусству, в частности, к кино, для того, чтобы получить ответы на волнующие вопросы, — это сложный комплекс неоднородных явлений, очень острых и бесконечно важных для кинокритики и социологии. И если книга Соболева заслуживает поддержки, а она ее безусловно заслуживает, — то не за полноту и бесспорность характеристик и выводов, а за то, что она продемонстрировала плодотворность нового для нашего киноведения подхода к проблемам зарубежного киноискусства, за ее целеустремленность и боевой дух, за то, что она обозначила еще одно весьма важное направление в исследовании киноискусства, соединяющее критику, журналистику и социологию в одно неразрывное целое.

искусство кино искусство

за рубежом

фистов, с той или иной степенью решительности отвергающих фальшивые догмы так называемого «общества потребления», борющихся за утверждение гуманистических нравственных ценностей, законно вызывают интерес марксистского искусствоведения и критики и за рубежом и в нашей стране, даже если эти произведения в чем-то и непоследовательны, отягощены слабостями, обусловленными общественной ситуацией, в которой они создавались. Вместе с тем исследователи-марксисты неизменно обращаются и к всестороннему рассмотрению, к систематическому разоблачению тех течений и направлений в западном кинематографе, которые паразитически, спекулятивно используют достижения прогрессивного, реалистического киноискусства и, извращая смысл и цели демократических антиимпериалистических движений, характерных для современности, создают, по сути, коммерческий вариант «левого» фильма. На эту сторону кинопроцессов, протекающих в западных странах, справедливо тревожащих марксистскую критику, обращалось внимание в публиковавшихся в нашем журнале статьях американского критика-коммуниста Филипа Боноски (1971, № 6; 1972, № 3). Этих же проблем, процессов перманентного кризиса «ультралевого» фильма в западном кино касался и польский критик Болеслав Михалек; его статья «Западный экран. Мотивы и парадоксы» (1971, № 7) трактовала эти проблемы не столько в публицистическом, сколько в теоретико-эстетическом плане. В более резкой, подчас даже памфлетной форме освещает процессы самораспада анархиствующего, квазиреволюционного кинематографа капиталистической Европы и Америки соотечественник Михалека, критик и историк кино Ежи Плажевский.

Ниже публикуется в редакции, специально сделанной для «ИК», его статья, первоначально напечатанная в журнале «Месечник литерацки».

А если это все кончится... мраморным бассейном?

Критические заметки о некоторых тенденциях «кино контестации»

Ежи Плажевский

В статьях, посвященных VII Московскому международному кинофестивалю, которые были опубликованы на страницах нашего журнала (в № 11, 12 за 1971 год; № 1,2 за 1972 год), мы имели возможность познакомить наших читателей с прогрессивным реалистическим крылом современного западного искусства экрана. Картины передовых кинематографистов, с той или иной степенью решительности отвергающих фальшивые догмы так называемого «общества потребления», борющихся за утверждение гуманистических нравственных ценностей, законно вызывают интерес марксистского искусствоведения и критики и за рубежом и в нашей стране, даже если эти произведения в чем-то и непоследовательны, отягощены слабостями, обусловленными общественной ситуацией, в которой они создавались. Вместе с тем исследователи-марксисты неизменно обращаются и к всестороннему рассмотрению, к систематическому разоблачению тех течений и направлений в западном кинематографе, которые паразитически, спекулятивно используют достижения прогрессивного, реалистического киноискусства и, извращая смысл и цели демократических антиимпериалистических движений, характерных для современности, создают, по сути, коммерческий вариант «левого» фильма. На эту сторону кинопроцессов, протекающих в западных странах, справедливо тревожащих марксистскую критику, обращалось внимание в публиковавшихся в нашем журнале статьях американского критика-коммуниста Филипа Боноски (1971, № 6; 1972, № 3). Этих же проблем, процессов перманентного кризиса «ультралевого» фильма в западном кино касался и польский критик Болеслав Михалек; его статья «Западный экран. Мотивы и парадоксы» (1971, № 7) трактовала эти проблемы не столько в публицистическом, сколько в теоретико-эстетическом плане. В более резкой, подчас даже памфлетной форме освещает процессы самораспада анархиствующего, квазиреволюционного кинематографа капиталистической Европы и Америки соотечественник Михалека, критик и историк кино Ежи Плажевский.

Ниже публикуется в редакции, специально сделанной для «ИК», его статья, первоначально напечатанная в журнале «Месечник литерацки».

Массовое вторжение западных кинематографистов в сферу политики, стремление открыто, впрямую трактовать на экране вопросы социальной революции все-таки застало нас плохо подготовленными к сражению.

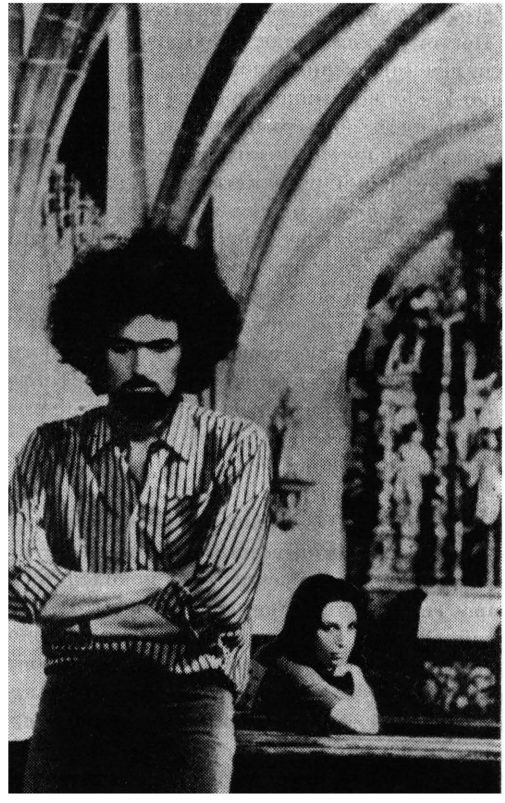
До последнего времени наша критика и теория пребывали в плену наивно-благостных представлений о том, что интерес к политике существует в кинематографиях социалистических стран, а что в капиталистических странах ею интересуются лишь небольшие группы прокоммунистически настроенных, независимых художников. Удобно было ду-

мать, что вся капиталистическая кинематография рассчитана на отвлечение внимания зрителя от классовой борьбы, что она существует только для того, чтобы переносить его в выдуманный мир золушек и тарзанов, в мир, оторванный от действительности.

Эту успокаивающую схему, которая располагала иных из нас к интеллектуальной дрёме, ныне следует окончательно выбросить на свалку. Ибо в то время, как мы иногда показываем на международных встречах «Березняк», «Дядю Ваню», «Тишину и крик», «Гойю» (я умышленно называю хорошо сделанные фильмы, произведения талантливых авторов), с той стороны нам отвечают такими фильмами, как «Бесстрастный экран», «Загнанных лошадей ведь пристреливают?», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Одален, 31», «Охотничьи сценки в Нижней Баварии», «Земляничное заявление», «Освобождение Л. Б. Джонса». Уже не только американцы — любители или мастера из числа так называемых «независимых» — волнуют нас сценами зверского избиения студентов федеральной полицией и воздают почести героизму «черных пантер». Даже такая наиболее герметически замкнутая часовня формалистической буржуазной критики, какой всегда был ежемесячник «Кайе дю синема», теперь печатает на своей обложке серп и молот и склоняет слово «революция» во всех падежах. И Союз итальянских кинематографистов, объединяющий, как известно, художников весьма разных по масти, все же призывает к «борьбе с буржуазной концепцией кинозрелища».

Наступил, видимо, именно тот момент, когда в идеологической дискуссии двух миров наш голос должен прозвучать особенно громко и значительно. А кроме того, поскольку проблема сложна, назрела срочная необходимость разобраться в ней поточнее и поотчетливее, отделить положительное от отрицательного, намерения от осуществления, орнамент от истины.

За последние годы у нас появилось много высказываний о западном политическом кино. Но, думаю я, наряду со многими меткими наблюдениями и блистательными формулировками мы встречаем среди этих высказываний и такие, которые кажутся просто перенесенными из совсем других идеологических ситуаций. Такие высказывания подменяют анализ п р и ч и н возникновения «фильмов контестации*» (то есть фильмов протеста), как и анализ форм его проявления в кинопроизведениях, довольно примитивной попыткой поделить фильмы на «хорошие» и «плохие» — сообразно классическим правилам черно-белого противопоставления. А материал чаще



«Apokalе» (ФРГ)

* «Контестация» — термин, обычно употребляемый для обозначения движения протеста.

всего не поддается такому делению.

Поэтому, намереваясь заняться теми элементами «движения протеста», которые склоняют нас к полемике, не стану всюду пытаться установить демаркационную линию между «положительными» и «отрицательными» фильмами. Слишком переплетены во многих произведениях буржуазного экрана выводы убедительные и политически недвусмысленные со спорными и даже ложными, чтобы можно было посчитать главной задачей выставление каждому фильму отметок «за идеологию». Попробуем лучше упорядочить накопленный этими фильмами багаж фактов, понятий и стремлений, а также прокомментируем выявившиеся тенденции.

●

Контестация — воспользуемся этим туманным, но зато общепринятым выражением,— несомненно, порождение того поколения, которое не помнит минувшей войны или, по крайней мере, не принимало в ней активного участия. Психологию этого поколения определяют два основных фактора, внешне исключающих друг друга: атомная бомба и иллюзия стабилизации.

Этому входящему в жизнь, стоящему на распутье поколению постоянно сопутствует сознание того, что человечество впервые в истории может собственными руками пустить себя на воздух. Не случайно один из героев «Дурного обращения»— картины шведского режиссера Ларса Форсберга — левый экстремист, мотивирует свою идейную позицию тем, что за последние 50 лет род человеческий пережил больше, чем за предшествовавшее тысячелетие. Тревога или даже панический страх перед оружием всеобщего истребления — реакция, быть может, преувеличенная, но, с точки зрения этого героя, психологически вполне понятная.

Любопытно, что фильмы бунтующих оперируют символом атомного гриба иногда и с иной целью — с целью самооправдания. Герой фильма «Огонь!» режиссера Джан Витторио Бальди — сицилийский крестьянин — внезапно начинает стрелять из окна своего дома по фигуре мадонны, которую несет религиозная процессия. Потом он, забаррикадировавшись от полиции, убивает свою беременную жену.

Герой «Огня» не объясняет своих поступков словами, но камера не случайно подчеркивает, что в гардеробе, где у него хранилась новая винтовка, висят вырезанный из газеты снимок атомного взрыва и портрет председателя Мао.

В другом итальянском фильме —«Некрополис» Франко Брокани — прославленная «звезда» психоделических нью-йоркских кабаре Вива говорит с самовлюбленными интонациями в голосе: «Иметь в нынешние времена ребенка — это чистый эгоизм. Через 10 лет от всех нас ведь ничего не останется!»

Помимо ядерного дамоклова меча, нависшего над западной молодежью, она видит еще один результат деятельности своих отцов: видит вокруг себя общество потребительства, квиетистски безучастное ко всему, что не охватывается понятиями буржуазного комфорта, приобретательства, материального изобилия. А поскольку нынешнее поколение молодых не принимало участия в создании «нового индустриального общества», оно взирает на окружающий мир статично. Ему видно (и то в весьма ограниченной перспективе) лишь сегодняшнее состояние планеты, и находить удовлетворение, подобно тому, как это делают ее отцы, в сравнении нынешнего положения вещей с послевоенной нуждой и хаосом, «сердитая молодежь» не хочет, да, пожалуй, и не может.

Поэтому поколение юных бунтарей в своих социально-нравственных поступках в первую очередь и подчеркивает абсурдность, извращенность тех потребительских тенденций, в которых ныне не осталось ничего от драматизма той борьбы с нехватками, от тех суровых трудностей борьбы за существование, которые были хорошо знакомы нам. «Когда я стану королем нафталина, я построю себе 40 бассейнов!»— иронически поют студенты в «Окруженных» французского режиссера Кристиана Жиона. Их отцам спеть такую песенку не пришло бы в голову.

«Дурное обращение» (Швеция)

Отвращение к комфорту, к буржуйскому культу потребления, к яростному накоплению предметов, необходимых лишь для закрепления своего места на социальной лестнице? Отлично! Мы разделяем это отвращение, мы солидарны с героем фильма «Выпускник» американца Майка Николса, который покидает мир мраморных бассейнов папы-миллионера, чтобы начать жить за свой счет. Дело, однако, в том, что авторы многих «бунтующих фильмов» отнюдь не останавливаются на таком разрыве. Наивный максимализм (нередко ведущий начало от «Красной книжечки» — пресловутого цитатника Мао) диктует им мысль о разрушении в с е г о, что их окружает. Причем эта мысль выражается с такой обескураживающей прямолинейностью и однозначностью, что делается совершенно ясным: авторы подобных фильмов не имеют ни малейшего представления об истинной революционности, о тех путях, на которых только и может быть достигнуто действительное разрушение буржуазного миропорядка.

У француза Марена Кармитца в первоначальном варианте его фильма «7 дней где-нибудь в другом месте» недовольный жизнью и изменяющий жене молодой балетмейстер стреляет в фотографию жены, а потом «расстреливает» свой телевизор и телефон.

В фильме датского режиссера Астрида Иеннинг-Иенсена «Я и ты» автор, представляя своего героя опасным бунтарем, заставляет его... давить колесами своего автомобиля цветочные клумбы.

Точно такой же символ мы находим у немца Вернера Герцога в его фильме «И карлики начинали с малого», где взбунтовавшиеся карлики жгут цветы, облив их бензином.

У югослава Лордана Зафрановича («Воскресенье») молодежь, которая считает себя «свободной», крадет городской автобус и после бешеной езды через весь город торжественно сталкивает машину со скалы в море.

Разумеется, дело не в вопросе о том, надо или не надо топтать цветы, и не в «цензурной» проблеме — не возбудит ли у зрителя показанная ему кража автобуса желания совершить самому подобную же экспроприацию. Я привожу эти примеры, чтобы доказать, что реакция бунтарей на два основных элемента, определяющих место их поколения в современном обществе, то есть на атомную угрозу и потребительские идеалы, зачастую бывает истеричной и, мало соответствуя прокламируемой цели, чаще всего заставляет авторов подобных фильмов усматривать противника отнюдь не там, где он действительно находится и где он представляет наибольшую, наисерьезнейшую опасность.

Поскольку возражения возникают у нас уже при первом знакомстве с непосредственной реакцией некоторых героев «бунтующего кинематографа» на обозначенные выше два объективных фактора их социального бытия, увеличение наших недоумений, которые будут расти по мере того, как мы вместе с авторами фильмов, перейдем к рассмотрению их собственной идеологической программы, не должно вызывать у нас никакого удивления.

●

В этой программе, редко формулируемой прямо, первое место обычно занимают мотивы т о т а л ь н о г о о т р и ц а н и я, а среди них прежде всего демонстративное недоверие к поколению взрослых. И здесь снова хотелось бы поддакнуть юным «сокрушителям устоев». Кто же смолоду не мечтал перегнать предшествующее поколение! Оно ведь так часто, с точки зрения юного «контестатора», говорит языком, вызывающим раздражение, полным анахронизмов. И действительно, у молодого американца или у молодого шведа не слишком много причин восторгаться наследством, для них подготовленным. То, что мир, доставшийся им в наследство, трудно назвать лучшим из возможных, слишком очевидно и для них и для нас.

Соперничество поколений могло бы, следовательно, стать в этих условиях рычагом прогресса, его источником, его «взрывателем». Однако для этого молодым следовало бы попытаться предъявлять держащему кормило поколению не просто счета, а счета, социально адресованные. А они вместо этого нередко руководствуются чисто биологическим принципом. Старшее поколение попросту обвиняется в том, что оно... старше, что оно занимает лучшие, привилегированные, наиболее благополучные места на «лестнице успеха» и т. д.

Конечно, такой исходный пункт для протеста предвещает не слишком много плодотворных результатов.

И так оно и оказывается. В фильме «Красная кукла» Франсиса Леруа, показывающем вспышку антимещанской революции во Франции, героине поручается серьезное задание — привезти спрятанное оружие. Это единственный момент, когда, кроме студентов, мы видим на стороне «революции» хотя бы одного взрослого: это некий партийный(?) деятель («экс-деятель», как там подчеркивается), который, однако, изображен озлобленным, измученным интеллигентом, лишенным какой бы то ни было воли к действию. Канадец Клод Жютра в своей картине «Вау!» показывает нам серию интервью с юношами и девушками, контрапунктом для которых служат видения, посещающие одного из юношей во сне. Между поджогом города и тем, как взрывают элегантную виллу (параллель сответствующему эпизоду из картины Антониони!— *Е. П.*), этот юноша поочередно видит во сне «представителей сил эксплуатации»: солдата, священника, бюрократа, которых опять-таки в его сознании объединяет друг с другом лишь то, что они люди пожилого возраста. «Во всем виноваты старшие!»— беззвучно кричит спящий, выражая, таким образом, навязчивую идею автора — столь же неопределенную и бесплодную, как и сам его фильм.

Некоторые сцены в этих фильмах выглядят так, будто молодежь показывает старшим, вернее, представляемым ими законам, высунутый язык. В частности, так выглядит сцена из уже упоминавшегося «Воскресенья», когда герои, укравшие автобус, с упоением мчатся по левой стороне улиц, хотя там им ежесекундно грозит катастрофа. В чем же смысл подобного «бунта»? Белые линии на мостовой действительно проведены «старшими». Но разве «свобода от гнета» должна достигаться при помощи свободы в организации автомобильных катастроф? Постановка вопроса выглядит идиотской, даже если у нее имеется алиби поэтической метафоры. Конечно, можно, если кто-нибудь уж так захочет, задать вопрос о том, сколько лет было изобретателю правостороннего уличного движения? Но неплохо было бы спросить также и о том, хороши ли эти правила и можно ли было придумать правила получше?

Разумеется, критика неокапиталистического мира может протекать в форме нападок на

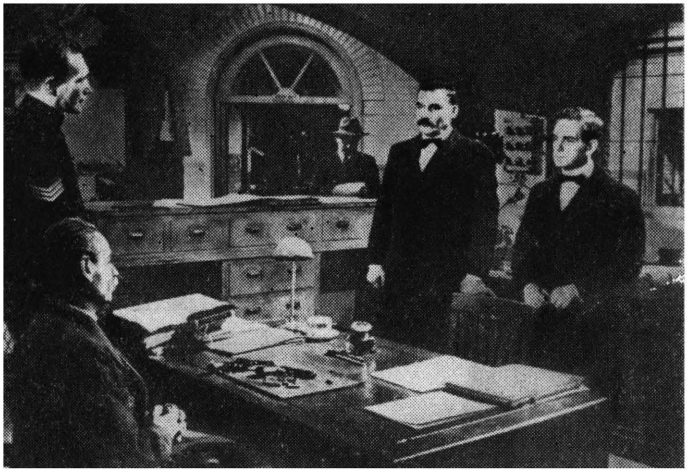
«И карлики начинали с малого» (ФРГ)

генерацию взрослых, поскольку именно они отвечают за созданный ими мир. Мы, однако, говорим здесь исключительно о тех случаях, когда недоверие к взрослым приобретает прежде всего окраску биологического соперничества, часто заслоняющего собой все социальные аспекты. В упоминавшихся уже «Окруженных» герои — парижские студенты — поют хором: «Однажды ты проснешься, а у тебя уже есть профессия, о которой ты думаешь, что ты сам ее выбрал, и идеи есть, которые считаешь своими собственными, а на самом деле тебя впутали в это родители. Стрелку твоего компаса установили старшие!»

И чтобы не было сомнения, что следует сделать со стрелкой этого самого компаса, режиссер показывает нам две университетские лекции: средние лекции, не более интересные, не более скучные, чем все другие. На одной из них студенты болтают, курят, пьют, закусывают и бреются электробритвами. Вторая лекция просто срывается, так как в аудиторию входит процессия наряженных в разные причудливые костюмы студентов, которые устраивают кошачий концерт, кривляются и вообще ведут себя, как расшалившиеся дети. Забава — на уровне дошкольников. «Toutes proportions gardées»* — в этой сцене есть что-то хунвэйбинское (в том числе и покорное выражение лица освистываемого профессора).

Любопытно, что серьезные прогрессивные кинематографисты, поднимающие аналогичные проблемы, когда они отмежевываются от собственного поколения, делают это значительно рациональнее, хотя и пользуются еще более радикальными аргументами. В их фильмах протест уже не носит инфантильного характера, так как приобретает черты социаль-

* Если взять в соответствующей пропорции (*франц.*).



«Сакко и Ванцетти» (Италия)

ной основательности, серьезности. Так, в аллегорической концовке фильма «Если...» Линдсея Андерсона английские школьники расстреливают из автоматов людей, представляющих «мир взрослых». Но это уже явно мир тех, кто создал реакционную систему просвещения, основанную на деспотизме и раболепстве.

В финале фильма «Забриски Пойнт» Антониони фантазия героини пятнадцать раз кряду рисует грандиозный взрыв, который поднимает на воздух роскошнейшую виллу ее любовника-фабриканта, причем отдельно взлетают к небу телевизор, одежда, набитый цыплятами холодильник, даже библиотека. Тут все валит в кучу гриб взрыва, напоминающий атомный, но сам взрыв произойдет в картине Антониони лишь после того, как изъеденный классовой и расовой нетерпимостью мир докажет героине, что в нем окончательно нет места для чистой и бескорыстной любви.

Между прочим, раз уж мы заговорили о нетерпимости, то стоит сказать и о том, что некоторые известные экстремисты из молодых, справедливо демонстрируя нетерпимость поколения отцов, противопоставляют ей всего лишь... нетерпимость молодежи. Так, например, обстоит дело в «Татуировке» Иоганнеса Шаафа (ФРГ), где благопристойно-мещанские проповеди опекунов доводят героя до состояния истерики, в которой он совершает убийство. Мышление происходит на уровне постулата: «Если кто-нибудь украл коров у Кали — это плохо, если Кали украл у кого-нибудь — это хорошо».

●

Возвращаюсь к конфликту поколений, как он трактуется во многих буржуазных фильмах: развитие темы чисто биологического бунта в иных из них перерастает в критику разных, созданных поколением взрослых норм, в том числе и таких, какие нуждаются в изменении, но сами по себе необходимы и будут — в ином виде, с иным классовым наполнением — сохранены и в социалистическом мире. Такова исходная позиция многих, в том числе и интересных произведений «бунтарского» направления. Однако в других фильмах творческая критика до странности часто уступает место шумному и архинигилистическому (это самое мягкое определение) вандализму. С беззаботностью разбаловавшегося малыша подносится спичка к весьма солидным зданиям, которые, так или иначе, доказали уже свою прочность и полезность... И только потому, что когда что-нибудь горит, это красиво!

В фильме «Живя совместно» американца

Морлея Марксона герой—носитель идей автора следующим образом формулирует свое мнение о высшем образовании: «Диплом — это дерьмо. Он означает только то, что вы действительно выдержали четыре года скуки. А скука — это главное преступление США!» Об этом «анализе» можно сказать только одно: он прост, как протест ребенка, которому не хочется ходить в школу. И право же, ту настоящую, истинную неудовлетворенность, то трижды оправданное недоверие к «официальной науке», преподаваемой в высших школах буржуазии, какое испытываем все мы, не выразить в форме такого вот «глобального отрицания». Ведь такое отрицание во много раз легче, чем попытка взорвать изнутри буржуазную систему образования действительными разоблачениями ее классовой ограниченности и обусловленности. В немецком фильме «Apokal» Пауля Анчиковского кто-то спрашивает: «Критический возраст женщины? А кто-нибудь исследовал этот вопрос?» Героиня отвечает отрицательным жестом и добавляет: «А к чему исследовать? Исследования уже проводились на все возможные темы!»

Странно. Со вступлением в жизнь молодых обычно связываются такие понятия, как пытливость, страсть к постановке опытов, проникновение в суть проблемы вопреки традиционным камуфляжам, строгая эмпирическая проверка всего того, что держится единственно лишь на том или ином ветшающем уже авторитете или в силу каких-либо иррациональных предрассудков, распространенных в буржуазном обществе. Но в протесте нынешних кинобунтарей ничего этого нет, зато просто ошеломляет поразительно большая порция метафизических спекуляций и политической трескотни. Откуда это берется?

Быть может, самый шумный из «бунтарей», выкрикивающий со скоростью 24 кадров в секунду требования: «Революцию сию же минуту! Немедленно!»— всем уже понятно, я говорю о Жане-Люке Годаре,— невольно приоткрывает связи этого иррационалистического недоверия к науке, к опыту с лозунгами «культурной революции». В своем фильме «Ветер с Востока», который явно тщится стать одновременно сразу всеми десятью библейскими заповедями современного «кинематографиста-революционера» в маоистском оперении, Годар довольно неожиданно трактует вопросы организации здравоохранения. Прославляя маоистскую политику «босых докторов», которая сводится к пропаганде всего лишь двух-трехнедельного обучения крестьян хирургическим операциям, Годар с резкостью, непонятной для человека, как-никак обучавшегося в высшей школе, выступает против... «реакционного» и «антиреволюционного» принципа существования «больниц, достойных этого названия». Любопытно, однако,

«Джо Хилл» (Швеция)

было бы узнать, в какой больнице предпочел бы быть прооперированным сам Годар, если бы его внезапно свалил, например, приступ аппендицита, как это недавно случилось в Пекине с американским журналистом и политиком Джеймсом Рестоном?

И, наконец, самая главная слабость идеологического кредо «бунтарей»— это безапелляционный отказ от проверенных десятилетиями форм и методов классовой, революционной организации пролетариата, уже не только умаление, но попросту отрицание революционной силы рабочего класса, рабочего

«Маттиас Кнайссль» (ФРГ)

движения. Поначалу такой отказ выглядит просто непонятным: как же можно отказываться от столь могучего союзника, если вы действительно хотите бороться с буржуазией? Ведь та реальная роль, какую играет рабочий класс в современном мире, казалось, должна была бы по меньшей мере возбудить у наших «бунтарей» мысль о необходимости поисков контактов с ним, даже если в западном рабочем классе и наличествуют сейчас процессы расслоения (которые, кстати, могут стать предметом серьезного анализа для честного художника, как, например, в фильме «Время жить» Бернара Поля).

Однако салонные ура-леваки предпочитают поискам связей с рабочими крикливые эпатажные демонстрации, относятся к современному пролетариату с высокомерным презрением, считая его с высот своего снобистского «интеллектуализма» полностью омещанившимся и потребительским. В упоминавшейся «Красной кукле» революция во Франции разгорается без участия рабочих, а профсоюзные деятели даже с огромным воодушевлением вставляют ей палки в колеса. Кармитц в «Товарищах» прилагает много усилий, чтобы доказать недоказуемое: что ныне классовая борьба может-де происходить только вне рамок Французской компартии. Японец Кодзи Вакамацу (правда, не целиком солидаризирующийся со своими героями) показывает в фильме «Секс Джек» студенческую группу, которая безуспешно призывает к «немедленному вооруженному восстанию». Члены группы, занятые взаимными заверениями в «розовой»*, то есть сексуальной, солидарности гораздо больше, чем борьбой с капитализмом, правда, поют хором «Интернационал», но тут же объявляют себя противниками «обюрократившихся коммунистов». И та же группа открыто высказывает свою ненависть к рабочим: «Это мерзавцы! Их нужно было бы разбудить гранатами!»

Аристократическое высокомерие интеллектуалов-«леваков» (как правило, из «очень хороших семей») является, пожалуй, наиболее одиозным пунктом их программы: ведь нагловатый снобизм длинноволосых экстремистов справедливо режет глаза деятелям рабочего движения, которых подобный снобизм закономерно побуждает переходить в контратаку на крикливых юнцов, начиненных архиреволюционными фразами.

В этом же контексте — как оборонительный рефлекс — нами воспринимается «Дурное обращение» шведа Ларса Форсберга, странным героем которого выступает разочарованный, нигде не работающий «пролетарий».

* Розовый цвет служит в Японии условным обозначением эротизма (*прим. пер.*).

«Банда Бонно» (Франция)

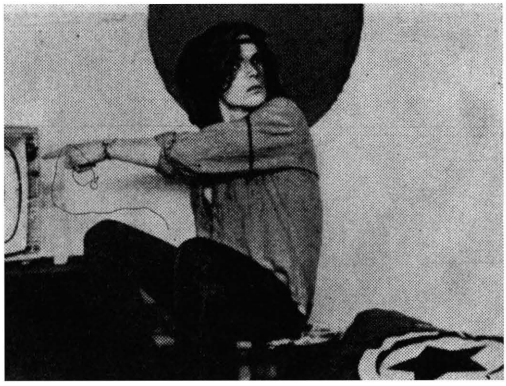
В ключевой сцене фильма он нападает на неизвестного ему мужчину, владельца роскошного «ягуара», бьет его и требует, чтобы тот отдал ему свою элегантную машину, поскольку «это мой класс создал ее, значит она принадлежит мне». Этот же самый, принципиально не марающий своих рук работой «левак» дружит со студентом-коммунистом, который, впрочем, относится к его идеологическим экстремам довольно скептически. Во время одного из споров между ними герой кричит коммунисту: «Вы— сыновья буржуев, вы просто поступаете назло папашам, но пролетариат презирает вас!» Вот поистине поразительная идеологическая диверсия, которая построена по принципу известного анекдота о воре, удирающем от преследователей с криком: «Держи вора!» Подлинное соотношение социальных сил здесь перевернуто вверх ногами без церемоний.

Это недоверие к рабочему движению не является результатом случайной импровизации. В фильме «Ветер с Востока» Годар — «революционер» несомненно не пролетарского происхождения — раздает именные патенты на «настоящую революционность». Достойными их, по Годару, оказываются лишь те, кто слепо верит в Мао.

При таких исходных позициях нетрудно дойти в поисках программы и до полного, неприкрытого отказа от марксизма — то ли в форме явной над ним издевки, то ли при помощи лукавого извращения, хитроумного окарикатуривания его сути. Но, возвращаясь к примеру с владельцем «ягуара» из фильма «Дурное обращение», напомним все же, что совершившего «акт экспроприации» в этом фильме допрашивает полиция, а затем психиатр обследует его на предмет вменяемости, в связи с чем автор вполне серьезно объявляет: «Психиатрия — орудие классового угнетения».

●

По другую, казалось бы, сторону стоят фильмы, авторы которых охотно показывают язык религии; но и здесь дальше простой провокации чаще всего дело не идет: до анализа, до деловой полемики с философией и моралью христианства возвышаются только немногие. Так, например, дебютировав дерзко-скандальным фильмом «Но не избави нас от злого», французский режиссер Жоэль Сериа избрал в качестве героинь двух учениц, которые видят цель своей жизни в том, чтобы грешить, и клянутся делать это всю жизнь, как другие — делать добрые дела. Они сосредоточенно молятся: «Господи, помоги нам грешить!» Правда, по неизвестным причинам потом они кончают жизнь самоубийством, об-



«Трогайся, сказал он» (США)

лив себя бензином, как это делают буддийские монахи. Но между началом и концом фильма режиссер не в состоянии придумать ничего более оригинального, чем изображения богохульства на уровне... выплевывания использованных просвирок или показа девочек в платьях, надетых для первого причастия, настолько прозрачных, что они выглядят в них, как голые.

В полном чудачеств памфлете «И карлики начинали с малого» режиссер изображает бунт жителей дома для карликов против его директора, и среди атрибутов этого бунта — язвительную «молитву» перед началом пира из украденной снеди. Особенное же удовольствие режиссеру доставляет весьма нескромная процессия с колокольчиком: во время этой процессии он показывает распятие, на котором вместо Христа распята обезьяна. Тут «бунт» уже столь явно вырождается в пошлый и безвкусный фарс, что снова появляется мысль о намеренно провокационном профанировании настоящей борьбы с церковью.

Несколько иначе выглядит дело в «Львиной любви», в которой Аньес Варда хотела «документировать» стиль жизни «конформистской» интеллигенции Голливуда. В центре ее внимания оказалась актриса «поп-арта» Вива (о которой мы упоминали уже в связи с другим фильмом), живущая в роскошной вилле с двумя любовниками одновременно. Камера показывает эту троицу переодетыми в св. Терезу, св. Августина и еще какого-то святого, в момент чтения отрывков из их писаний; происходит же все это на фоне большого аквариума, в котором плавает голая женщина. «Вот,— комментирует Варда,— организация новой религии, название которой «космический оргазм». Понять, зачем надо было прибавлять к этой проповеди порнографии «богоборческие» мотивы, так же трудно, как и в предыдущем случае.

Общая черта всех, таким же образом иконоборствующих выступлений — отвращение к существующим ныне авторитетам, которое опять-таки могло бы стать движущей силой поиска новых правд и переоценки старых, если бы сопровождалось какой-либо полемикой с буржуазной, в данном случае, клерикальной идеологией по существу. Но полемике в таких фильмах предпочитают истерические и по-мальчишечьи глупые выходки, потому что это легче всего.

Легче всего? Ну, не совсем. До сих пор мы коллекционировали выходки такого рода, которые имеют, по крайней мере, хоть какой-нибудь адрес. Но в «поэтику» «бунта» этого типа прочно вошла, если можно так выразиться, и бескорыстная провокация, провокация сама по себе, напоминающая беззаботное поплевывание на прохожих с балкона шестого этажа.

Например, в датском фильме «Я и ты» герой с ходу представляется нам бунтарем, в чем ни у кого не должно быть ни малейшего сомнения, поскольку, въезжая машиной на цветочную клумбу, он сразу же сообщает полицейскому, что его зовут... Наполеон Раскольников. Героиня швейцарской «Саламандры» Алена Таннера тоже бунтарка, ибо, будучи принятой в качестве продавщицы в обувной магазин, она с одинаковым вызовом гладит ноги клиентов обоего пола. Разумеется, бунтарем является и герой упоминавшегося уже «Вау!»: он бежит в чем мать родила (правда, только в своих снах) посреди мостовой

на центральной улице, как если бы он был автомобилем, и демонстративно останавливается у всех светофоров. В канадском фильме «Любить и смеяться» Д. Джонсона полиция задерживает группу торгующих марихуаной хиппи и сажает их, сообразно полу, в две камеры, разделенные между собой металлическими прутьями. Но поскольку эта группа «бунтарская», все задержанные тут же сдирают с себя свои отрепья и, энергично превозмогая сопротивление металлических прутьев, начинают совокупляться под носом у полицейских.

●

Как мы видим, установок с отрицательным знаком у «бунтарей» рассматриваемого направления полным-полно. Пожалуй, нет такой области коллективной и индивидуальной морали, которую тот или иной «бунтарь» не перечеркнул бы издевательским и сокрушительным отрицанием. Превосходно! Но что в таком случае авторы хотят предложить нам взамен? После такой лавины «протестов» любая позитивная программа вызвала бы у нас особенно большой интерес.

Поскольку мы занимаемся здесь фильмами, отвергающими решения социальных проблем, которые уже выдвинуты на сегодня (или, по крайней мере, «выходящими за их рамки», как любят формулировать их сторонники), можно было бы предположить, что авторы отвергают предложенное им и проверенное в классовых битвах оружие потому, что они действительно хотят открыть что-то новое, какие-то новые ценности.

Но ничего такого в интересующих нас фильмах не происходит.

Похоже, что для их авторов позиция «все отрицаю», настолько заманчива, что ничего другого они и не пробуют искать.

Попробуем, однако, несколько пристальнее приглядеться к этой позиции. И сразу же станет ясным, что достигнуть такой «самостоятельности мышления», какую пропагандируют «левые бунтари», ныне значительно легче, чем во времена средневековья или даже в период неопозитивизма.

Пожалуй, по-своему прав Леви-Стросс, когда в одном из интервью («L'Express», от 15 марта 1971 года) заметил: «Благодаря средствам массовой коммуникации некоторые... возрастные группы могут создавать собственные культуры. Прежде традиционная культура постепенно переходила от поколения к поколению в рамках семейной ячейки. Ныне каждое новое поколение благодаря газетам, пластинкам, телевидению получает сразу же множество разнородных элементов, из которых может выбирать то, что ему подходит, а потом может создавать из них некие оригинальные структуры и отвергать старые».

Да, «создание культуры» ныне опасно подешевело. Напрашивается лишь одна маленькая поправка к словам Леви-Стросса. Если произвольным выбором плохо соединимых элементов можно более или менее надежно отгородиться от «культуры взрослых», то сочиняемые торопливо программы как бы заранее обречены на неразрешимые противоречия, а «синкретизм» — на вопиющие пробелы как раз в самых главных пунктах.

●

Наиболее радикальным и наиболее далеко идущим постулатом для наших «леваков» является, разумеется, «революция».

В некотором смысле это следует признать естественным. Чем беднее реальными противопоставлениями критика неокапиталистической цивилизации — этого подлинного автора неразрешенных социальных конфликтов современности и диктатора «рабов потребления»,—тем сильнее, неизбежнее конечное чувство разочарования, ищущее в свою очередь выхода в бунте, в некоей агрессии. Даже если эта агрессия всего лишь заменитель реальности, изображенной на белом полотне экрана.

И, однако, если двое говорят одно и то же, это еще не означает, что они вкладывают в произносимые слова один и тот же смысл. Ясно, что термин «революция» имеет одно значение, когда он выражает осознанную необходимость радикальной переделки существующего капиталистического строя, возникающей на гребне ожесточенной борьбы

классов, и совсем другое— когда он возникает из смутного и неотвязного, как боль, ощущения, что все равно ты не в состоянии приобрести все, что тебе, по твоим аппетитам, полагалось бы получить.

«Революция» в фильмах многих молодых «бунтарей», жестокая и кровавая, становится поэтому часто целью самой по себе. Она возвещает об отказе от всего старого, но никогда не бывает ориентирована на политические проблемы реального существования, не считается с наличием или, наоборот, отсутствием объективной революционной ситуации. «Стрелять немедленно!» — вот громкий (и полностью демагогический) лозунг, который часто звучит в фильмах «бунтарей». Недаром его, похоже, не принимают всерьез сами же герольды. Это, впрочем, не мешает Виве восклицать в «Некрополисе»: «Настоящие революционеры — это те, кто стреляет!» (фильм этот, не забудем, определен в подзаголовке не больше, не меньше, как... «учебник savoir vivre* для молодых поколений»).

«Красная кукла» показывает взрыв «студенческой революции» во Франции в майские дни 1968 года — с баррикадами в Сорбонне и уличными боями студентов с полицией, а «Лед» американца Роберта Креймера показывает подобный же бунт, который произойдет в США «через четыре года» (два из них уже прошли). Фильм «Лед» начинается призывом, плывущим из «всех телевизоров»: «Граждане! К оружию, против государства!» Следствием такого же состояния умов является студенческое восстание, показанное, на этот раз в Италии, в фильме Эдуардо Бруно «День его славы», многие кадры в котором, по-видимому, намеренно вызывают в памяти окружение университета в боливийской Ла Паз отрядами, враждебными президенту Торресу. Руководитель повстанческой группы в японском фильме «Секс Джек» размахивает листовкой, которая начинается так: «Вооруженное восстание! Немедленно!» А Годар, который, как обычно, никому не дает обогнать себя, в конце фильма «Ветер с Востока» expressis verbis* призывает зрителей приступить к изготовлению бомб, тут же присовокупляя к своим призывам некоторые технологические инструкции.

Но ни в одном из этих фильмов мы не найдем исследования ситуации, объективной констатации состояния, степени подготовленности масс к революционному восстанию. Наоборот, идеализируется всегда именно «действующее меньшинство». И никак не уточняются политические цели «революции», не оцениваются ее возможности, не говорится о ее союзниках. Вот почему глубоко справедливо замечание американского критика Филипа Боноски, обратившего внимание на тот факт, что, «хотя слово «революция» ныне раздается с экрана чаще, чем когда-либо, марксизм-ленинизм и сторонники научного социализма по-прежнему не существуют для американского кино, так же, как не существовали до сих пор».

Чисто политическая оценка возможности, успешности так «скромно» формулированной «революции» привела бы нас поэтому к очень безрадостным и суровым — по отношению к адептам подобной революции — выводам. Да и незаметно, чтобы громкие крики, которые слышатся с «бунтарских» экранов, гнали сон с глаз заправил капиталистического мира. Нет, я не собираюсь усомниться в субъективной честности хотя бы некоторых из упомянутых мной авторов. Однако с каждым днем становится все очевиднее, что постоянное затушевывание в фильмах к л а с с о в ы х причин протеста молодежи, имеющего место в действительности, поможет направить этот протест против «устоев» вообще, а не против политического классового строя конкретной страны, не против капиталистической общественной системы, и этим только о б л е г ч и т аппарату власти манипулирование этим протестом в своих интересах.

●

Вторым и, несомненно, наиболее активным составным элементом «бунтарской программы» является так называемая сексуальная революция. Сексуальный «взрыв», выразившийся

* Умение жить, житейская мудрость (*франц.*).

* Ясно, без обиняков (*лат.*).

в кинематографе неограниченным и повсеместным допуском на экран ранее запретных тем и ситуаций, стал возможен в известной мере благодаря падению системы киноцензур (начало этому падению положило поражение, какое потерпел знаменитый «Кодекс Хейса»). Более же глубокие мотивировки для развязывания «сексуальной революции» дали, однако, теории Герберта Маркузе, особенно такие его работы, как «Эрос и цивилизация» (авторитарные структуры капитализма, утверждал там Маркузе, оказывают на общество репрессивное влияние, и первой сферой проявления этих репрессий оказывается секс. Поэтому-то освобождение секса и должно явиться... первой ступенью и первой стадией революции социальной!!).

Как и в вопросе о «революции молодых», следует сказать, что самое возникновение этой тематической сферы в буржуазном искусстве было в известной мере неизбежно. С одной стороны, стремление основательно пересмотреть те моральные догмы, которые еще существуют на сегодняшний день в буржуазном мире, не могло не увлечь значительную часть молодежи, задумывавшуюся над новыми определениями счастья, новыми критериями морали. А с другой стороны, мы встречаем в этой области точки зрения не только наивные, неумные, циничные, но даже нечестные, которые требуют отпора. Особенно там, где понятия секса и революции сопрягаются впрямую, открыто.

Вот Вильгот Шёман с его знаменитым провокационно-непристойным фильмом «Я любопытна (в желтом)». При рекордном числе нарушений голливудского «Кодекса приличий», это произведение, имевшее, как известно, повсеместный успех, оказалось очень характерным. Наивная героиня, которая ничего не понимает ни в жизни, ни в любви, ни в политике и поэтому пытается углубить познание и того и другого составлением каталогов: а) своих любовников и б) авторов, оказавших влияние на выработку идеологических концепций Мартина Лютера Кинга. Причем она искренна и тогда, когда анализирует наслаждение, испытанное с партнером, и тогда, когда пишет листовки: «Цветные! Держитесь! Белые мягчеют! Лена».

Эта «спонтанность» проявления натуры героини фильма Шёмана в фильме известного французского критика Анри Шапье «Sex power» («Власть секса») заменена тем, что одна из героинь, некая американка, совершенно обнаженная, в длинном монологе восхваляет коммунизм за... сексуальную свободу. А в фильме Йорна Доннера «Черным по белому» прославление маоистских лозунгов сопровождается утверждением, что и маоизм, оказывается, тоже требует «освобождения секса»! Мятежники из японской картины «Секс Джек» насилуют связную, невинную девочку, поясняя ей, что «нет революции без «розовой» (то есть сексуальной) солидарности» (в этом месте фильм и впрямь становится при помощи вирирования пленки розовым), а в момент оргазма вопят: «Мы победим!» В «Львиной любви» Вива, когда ее снимают в особенно интимной ситуации, восклицает в экстазе: «Мы побеждаем декаданс — декадансом!» Хуже складывается судьба героини фильма «Ранние труды» Желимира Жильника, в символическом финале которого трое молодых бунтарей сжигают свою подругу, поскольку она не захотела отдаться всем троим сразу.

Назойливое соединение «революции» уже не только с сексом, но и с промискуитетом* наводит на мысль, что для авторов и героев фильмов (и для их зрителей?) достижение максимальной «сексуальной свободы» и есть тот магнит, который притягивает их к «революции».

Особое положение занимает в этом ряду «Революция» Джона О'Коннела: здесь автор документальным, дискурсивным образом пытается развить перед нами нечто вроде обоснования лозунга: «Занимайтесь любовью — не войнами». Но несмотря на то, что большинство людей и впрямь предпочитают любовь войне, остается неясным, каким способом О'Коннел рассчитывал склонить кого-нибудь к совер-

* Беспорядочные, случайные половые отношения; коллективные браки у некоторых первобытных народов (*прим. пер.*).

шению революции во имя такой идеи. Остается предположить, что и здесь тема революции, антимилитаристская проповедь используются в чисто демагогических целях и, как всякая другая «трамтарарамная», архиреволюционная болтовня на эти темы, способна вызвать лишь обоснованное подозрение в том, что авторы таких фильмов сознательно или бессознательно стремятся к сведению «революции» к безопасным и веселым «развлечениям в постели».

●

В прямой связи с проблемами «революционной сексуальности» находятся фильмы, где затрагивается вопрос о наркотиках. Некогда, по крайней мере в Голливуде, на этот вопрос было наложено строжайшее табу. Но табу давно нарушено, и это повлекло за собой последствия, которые трудно переоценить. Впрочем, первые фильмы о наркоманах еще ничем не напоминали своего нашумевшего «подпольного» предтечу — «Связного» Ширли Кларк. Фильмы «Еще» Барбета Шредера (якобы люксембургского производства) и, в особенности, психоделическое «Путешествие» Роджера Кормана ограничиваются двусмысленной спекуляцией на ложной красочности, «зрелищности» темы, проводят «тонкое» исследование различий между марихуаной и ЛСД, ЛСД и героином и с достойным лучшего применения вдохновением окружают героя, потребляющего ЛСД, нимбом «дерзкой отваги».

Правда, на этот раз нам никто не внушает, что революция будет «освобождением наркоманов» или что революцию должны делать наркоманы. Впрочем, если программой «кинематографического бунта» должна стать легализация торговли «травкой», то и эту программу трудно будет посчитать хоть в какой-то мере социально активной.

●

О первых причинах движения хиппи, которое поначалу сотрясло дрожью тревоги США и Западную Европу, написано много, но глубокое недовольство молодежи буржуазно налаженной жизнью и решимость бросить свои мещанские коттеджи в поисках новых идеалов — самостоятельности, свободы, дружбы, любви, бескорыстности — нашли на экране сравнительно слабое отражение (не считая, разумеется, коммерческого кино, которое использовало хиппи как красочную приманку). Странно. Казалось, что именно здесь нас ожидает особенно обширный материал...

Мы не ставим себе задачей говорить здесь о нескольких значительных фильмах, которые или серьезно разъясняют причины недовольства хиппи («Забриски Пойнт»), или сообщают об иррациональной ненависти к ним со стороны фашиствующих противников движения («Беспечный ездок»).

Более важным кажется другое наблюдение: «мягкий протест» хиппи, бегущих от денег и карьеры на природу, в поля и леса, был переведен кинематографом на рельсы некоей программной безответственности, истолкован в духе отказа от всякой ответственности человека перед человеком и перед миром.

Уже в фильме «Любить и смеяться» нам показывают группу молодежи, которая пришла к убеждению, будто бы «достаточно работать один час в день». Этот эффектный тезис выдвигается, конечно, без всяких доказательств. Зато из него делаются все практические выводы — герои считают дураками всех, кто спешит утром на работу. Еще более экстремистски-безответственной выглядит эта позиция у швейцарца Таннера в его интересном (по иным причинам) фильме «Шарль, живой или мертвый». Здесь немолодой богатый фабрикант внезапно бросает свои занятия и дом, сталкивает в пропасть огромный лимузин и, перестав заниматься каким бы то ни было делом, поселяется в какой-то мазанке у пары свихнувшихся художников. Но и они кажутся нашему неофиту недостаточно решительными, и он обрушивается на них, как на представителей «левого крыла буржуазии». «Надо ведь всегда исходить из абсурда!» — яростно возглашает этот расставшийся со своим прошлым фабрикант. Естественным следствием этого лозунга становится лозунг «майской революции» 1968 года — «Будьте реалистами, требуйте невозможного!»

Эта же самая позиция, отрицающая всякую ответственность за действительность, присуща и герою известного фильма Марко Феррери «Диллинджер мертв». Когда герой картины, инженер, убедившийся в неразрешимых противоречиях промышленной цивилизации, приходит в один прекрасный вечер к выводу, что эта цивилизация бессмысленна, он старательно обкладывает спящую жену подушками и через них убивает ее выстрелом из пистолета, а сам нанимается поваром на яхту, плывущую к южным морям.

Но и это не последний этап. Отвержение неокапиталистической цивилизации бывает доведено в некоторых фильмах до провозглашения отказа от жизни вообще.

Агент по квартирам из «Жизни шиворот-навыворот» Алена Жессюа бросает работу, уходит от жены и друзей и, в конце концов, навечно баррикадируется в своей комнате. Строгая последовательность его действий внушает, впрочем, мысль, что этот безумец, по сути дела, умнее нас. Другой вид бегства избирает парень из фильма «Мужское, женское» Годара: разочаровавшись в своих жизненных успехах и обманувшись в своих слишком экзотических политических идеалах, он выбрасывается из окна высотного здания, в котором строил себе квартиру.

Лабораторно-чистым примером разработки такой же психологической ситуации (построенной с заботой более о показе настроений автора, чем о психологической правде в обрисовке героя) является основной персонаж из фильма «В баре Пан Купэ» Ги Жиля. Это рабочий(?), счастливо влюбленный и в то же время мучимый комплексом неполноценности. Глубокой осенью он убегает из города, залегает в заброшенном саду под деревом и там, по собственному желанию, умирает от голода и холода.

Распространенную на Западе точку зрения: «Мы не просились на свет, в этот паршивый мир, чего же вы от нас хотите» — легко объяснить и психологически и условиями самой действительности. Но когда «кинематограф бунта» не может выйти за рамки этой точки зрения, не умеет предложить в качестве ее завершения ничего иного, кроме добровольной самоизоляции от жизни или кладбища, то можно ли себе представить более вопиющий пример заранее запрограммированного м и н и м а л и з м а мышления?

Следует полагать, что интеллектуальная пустота таких, по сути, абсолютно беспомощных в объяснении действительности фильмов тревожит и их авторов (не говоря уже о зрителях). Если бы они хоть могли иметь тыл в виде какой-нибудь готовой политической или философской системы! Но всякая система исключается в таких фильмах заранее. Запланированный отказ от союза с существующей революционной системой как раз и породил усиленный интерес к анархизму, системе, казалось, наполовину уже забытой, которая, однако, теперь все чаще эксгумируется и предстает перед эпатированными зрителями во всевозможнейших олицетворениях и ипостасях.

Характерно, что при этом совершенно не идет речь об анархистской (или синдикалистской) и д е о л о г и и, так как в ход пускаются лишь давно позабытые имена бунтовщиков с черным знаменем, то есть тех, кого можно было попытаться с помощью современной косметики сделать похожими на нынешних бунтарей. Быть может, это даже была попытка создать некий «пантеон бунта»?

В зависимости от подбора героя на этом пути могут появляться и фильмы, в которых звучит страстное обвинение современному обществу («Сакко и Ванцетти» Монтальдо, «Джо Хилл» Видерберга*). Однако чаще всего попросту эксплуатируется ореол мученичества, окружающий «жертв полицейской морали». Из старых судебных хроник вытаскиваются забытые имена. И наряду с идейными террористами, бросавшими бомбы в государственных деятелей разных режимов, или даже теоретиками борьбы с государством

* В фильмах «Сакко и Ванцетти» и «Джо Хилл» (см. о них «ИК», № 1 за 1972 год), по нашему мнению, нет акцента на анархистских убеждениях героев, акцент здесь перенесен на разоблачение преступных капиталистических правопорядков, а также показ звериной классовой ненависти буржуа к революционерам наряду с ростом социального самосознания рабочего революционера *(прим. ред.)*.

вообще («Малатеста» немца Петера Лилиенталя), на той же волне на экраны выплывают преступники, убийцы, взломщики, с которыми зритель должен себя отождествить. В качестве объекта для «олицетворения» предлагаются то французский гангстер Бонно («Банда Бонно» Филиппа Фурастье), то американские убийцы и взломщики Бонни и Клайд (в фильме Артура Пенна), то нищий деревенский грабитель Маттиас Кнайссль (в фильме Рейнхарда Хауффа). Подобных героев, щедро наделяемых романтизмом и героизмом, изображают главным образом потому, что авторы таких фильмов заранее убеждены: что-нибудь из «идей» героев да покажется современным «бунтарям» похожим на их собственные.

●

Последним элементом программы «бунтарского» направления в кино является пацифизм. Однако и здесь наряду с антивоенной деятельностью, по заслугам вписанной в широкий фронт организованных политических акций прогрессивных антиимпериалистических сил, мы заметим на некоторых фильмах налет особой элитарности, особого «аристократизма». Он заключается в отрыве пацифистского протеста от политической ситуации (не имеет никакого значения ни характер данной войны, ни те, кто подвергся нападению; тот, на кого напали, рассматривается на равных правах с агрессором) и в нежелании искать союзников в борьбе с военщиной (наоборот, всячески подчеркивается индивидуальный характер протеста, модный, как необычный покрой рубашки, который может выделить человека в толпе).

В этих условиях реальную успешность, действенность антивоенных акций нередко перестают принимать во внимание. Что же остается от таких фильмов? Поскольку пацифисты, которые делали такие фильмы,— индивидуалисты, по большей части, молодые американцы, которым грозит призыв в армию и отправка во Вьетнам, невольно возникает вопрос: ч т о служит главным стимулом их действий? Осознание преступной несправедливости по отношению к маленькому и героическому народу, чинимой американским правительством, или страх за себя? В упоминавшемся уже «Взрыве» американский призывник, брат которого погиб во Вьетнаме, бежит в Канаду. Он гордо заявляет, что «предпочитает быть эмигрантом, чем убийцей», и ненавидит отца-традиционалиста, который посылал его на войну. Однако, когда он убивает в Канаде двух полицейских и оказывается, в конце концов, окруженным полицией, в его сознании мундиры королевской конницы начинают путаться с формой вьетнамских партизан. Он уже и сам не знает, в кого стреляет. Похожим образом путаются цели атаки у героя фильма Джека Николсона «Трогайся, сказал он». Это студент, который, будучи мобилизован, пробирается в приступе яростного безумия в университетские лаборатории и проявляет свою ненависть к войне, выпустив из клеток змей, скорпионов и тарантулов.

Боязнь за свою собственную жизнь — рефлекс, в общем-то понятный. Поэтому не удивляет и то, что Брайан де Пальма в фильме «Приветствия» от резких выпадов против политики Джонсона переходит к инструктивному перечислению способов обмана призывной комиссии (с симуляцией гомосексуализма на первом месте). Но как составной элемент «новой морали» «бунтующего поколения» т а к о й пацифизм, естественно, не вызывает никаких надежд, поскольку не может рассматриваться как достаточно надежная альтернатива поджигателям войны.

●

Разумеется, еще нельзя подводить окончательные итоги «бунтарскому направлению» в современном кино. Эволюция его еще продолжается.

«Кино бунта» является ныне на Западе весьма заметным течением и служит по-своему ценным, характерным документом своего времени.

И для нас, деятелей социалистической культуры, это тоже по-своему весьма важное и интересное явление. Ведь «кино бунта» неоднократно поражало наше воображение искренностью, чутьем к тому, что сейчас наболело в жизни. Мы не можем поэтому не уделить ему нашего внимания.

Но интерес, понимание закономерности появления некоторых «фильмов бунта» не освобождает нас от критики. Особенно когда наряду с близкими нам и понятными явлениями мы наблюдаем и другие, вызывающие желание острой полемики.

«Бунтари» не удовлетворяются переменами в киноискусстве. Они хотели бы изменять мир. А между тем множество их конкретных начинаний — что с того, что они искренние и субъективно честные! — пропадает зря и никого ни к каким сколько-нибудь реальным результатам привести не может.

А это имеет даже не одно, а два последствия. Во-первых, мир не изменится так, как бы этого хотели наши «бунтари». А во-вторых, безуспешность их усилий может породить и в них самих горькое разочарование, убеждение в невозможности изменить то, что они собрались изменить.

Это, пожалуй, наиболее опасный момент. Ведь осознав бесполезность своего «бунта», дерзкие «иконоборцы», язвительные насмешники могут однажды остричь свои длинные чубы, стереть со своих лиц презрительные улыбки и, помирившись с папочками, построить свои сорок отделанных глазурью бассейнов. И что из того, что у этих бассейнов гости, попивая дорогие вина и коньяки, будут иногда просматривать прокручиваемый лакеями старый фильм хозяина дома, чтобы познакомиться с забавными маленькими грехами его молодости, к которым, конечно же, теперь уже никто не станет относиться слишком серьезно...

Варшава *Перевела с польского*

З. Шаталова

Непобедимый жанр

Д. Шацилло

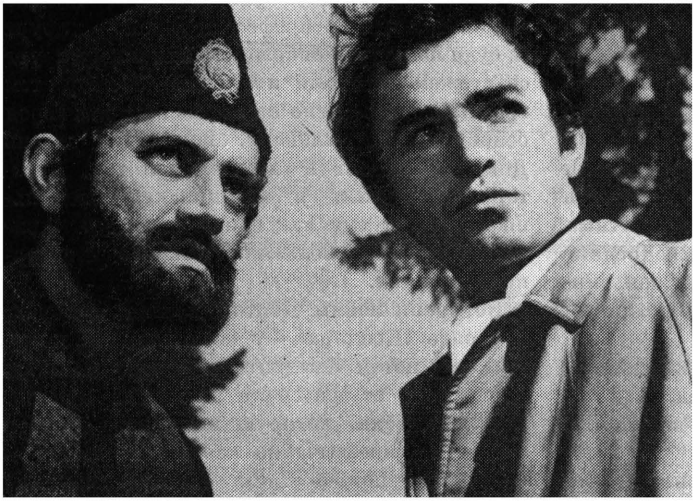
«Западня для генерала» («Klopka za generala»). Сценарий Драгана Марковича, Луки Павловича. Режиссер Миомир Мика Стаменкович. Оператор Огниен Миличевич. Музыка Войислава Костича. Производство «Босния-фильм», Сараево (Югославия).

Героя фильма зовут Доктор. Эта кличка верна, так как по профессии герой — хирург (и судя по кадрам операции в клинике, хирург со стажем, опытный и умелый). Между тем гражданское ремесло не составляет для героя основу бытия, главная, подлинная жизнь Доктора состоит в другом занятии. Доктор — разведчик, и медицинская специальность нужна ему как некая «легенда», «прикрытие» при исполнении важного агентурного задания.

Во время войны Доктор воевал в горах, в отряде «Кондора»— у четников; это помогает ему потом «внедриться» в одну из банд, уцелевших от разгрома народной армией. Тайная миссия, которую выполняет Доктор в фильме, чрезвычайно сложна и опасна — он должен помочь органам государственной безопасности захватить в плен генерала Дражу Михайловича, который с двадцатью тысячами недобитых четников все еще скрывается на одной из своих баз в Боснии. Доктор должен «выйти» на генерала, устроить ловушку этому последнему из квислингов минувшей войны. Генерала надо взять живым, чтобы заставить его позже, на открытом судебном процессе сказать всю правду о злодеяниях четников.

О том, как Доктор вместе с белградским центром контрразведки проводит эту трудную, отнюдь не хирургическую операцию, и повествует картина.

Итак, еще одна лента о «подвиге разведчика»? Еще одно экранное описание героических будней «незримого фронта»? Кажется, произведений на такую тему было так много, что искушенный зритель загодя может предсказать, как будут протекать на экране ожесточенные и кровавые перестрелки, напряженные погони, внезапные и яростные рукопашные, как будут разгадываться секреты и предотвращаться покушения... Специфика детектива, в том числе и «партизанского», великолепно известна. Это «особое» поручение герою в начале картины — где-нибудь в тиши наглухо зашторенного кабинета, у массивного письменного стола рядом с не менее массивным сейфом, когда герою говорят (он может



«Западня для генерала». Рас — Раде Маркович, Доктор — Беким Фехмию

быть не один, герой, с ним бок о бок могут стоять еще несколько парней, «готовых на все»), что-нибудь вроде того, что «ситуация требует», или что «другие пытались уже, но их ждал провал», «шанс вернуться — один из тысячи, но вы обязаны сделать» и т. д. и т. п. Затем, конечно, пойдут эпизоды выброски из самолета зловещей ночью,. когда внизу — чернила тьмы, неизвестность, возможно — смерть, или еще более страшная перспектива попасть в плен и там, под пытками, напрягать последние силы, чтобы не выдать цель переброски, адрес или фамилию, которые в полубреду муки и одиночества готовы сорваться с языка. И действительно, засада врага уже ждет героев, оглушительно грохочут автоматы, рвутся гранаты, с остервенелым лаем мчатся по следу псы сторожевой охраны. Кто-то прорвался, кто-то не успел и упал лицом вниз, на траву, на камни или просто в болотную жижу — для этого «шанс» уцелеть, пробиться уже потерян, его уже нашла пуля... И теперь те, кто уцелел (и с ними, конечно, командир, вожак, лучший из лучших, тот, кто не промахнется, стреляя, а ударит так, что противнику не встать, тот, кто в любом положении найдет выход, кто под землей и под водой обнаружит нужный «объект», «документ», «цель» и т. д.), так вот те, кто уцелел, проходят под носом у полчищ врагов, бьют и крушат направо и налево, чтобы, израненные, истерзанные, измученные жаждой и голодом, прийти в самом финале «куда надо» и сказать охрипшими и усталыми голосами: «Вот вам пакет», или «Вот тот человек, который вам нужен», или «База ликвидирована, никто не ушел» (в зависимости от ситуации). И пусть по ходу действия будут в кадре визиты в глухой полночный час с паролем и отзывом, пусть ревут сирены тревоги машин преследователей («попробуйте поймать наших!»), пусть предатели в поту и слезах отчаяния вымаливают прощение в ногах у неумолимых, как само возмездие, таинственных пришельцев из тьмы, из «ниоткуда», с Большой или малой земли,— зритель знает, каков будет финал.

И все же волнение останется, так как приключение есть приключение, жанр есть жанр, его законы могут совершенствоваться, но не могут изменяться в своей основе, и законы эти таковы, что власть их над зрителями не слабеет ни от давности лет, ни от частого употребления. Потому что детектив — это детектив, где романтика подвига во имя абсолютно, кажется, недосягаемой и все-таки досягаемой цели торжествует над всем. Где ради этой романтики, ради утверждения лучших чело-

«Западня для генерала». Вера — Елена Йованович-Жигон, Доктор — Беким Фехмию

веческих качеств героев зритель готов подчас простить даже кое-какие натяжки в сюжете, даже те или иные швы в драматургии фильма. Условности повествования, подчеркнутая прямая подача эффектных сцен воспринимаются в картинах этого типа как должное. Все ведь знают: мы смотрим «особое» кино, про «особых» людей, и эти люди — наши люди, способные побеждать в любых обстоятельствах; тем и дорог нам детектив, что в нем все неизвестное, никогда не испытанное становится понятно и близко. Жанр есть жанр, детектив есть детектив, приключение есть приключение. Сколько ни говорили и сколько ни писали о том, что «жанр скомпрометирован», «жанр изжил себя», «утомил публику», а картины о подвигах в тылу врага все продолжают свое победное шествие по экранам.

Вероятно, фильм «Западня для генерала» тоже будет иметь успех в нашем прокате. Это «зрелищная», профессионально добротная лента. В ней наличествуют все аксессуары приключенческого повествования — увлекательная, динамично развивающаяся интрига, крутые, порой захватывающие дух повороты сюжета, напряженность действия, внезапный и впечатляющий драматизм развязки. И то, что случается в каждом детективе, в том числе «партизанском», случается и здесь.

Герою, которого заслали в самое логово бандитов, устанавливается жестокая и коварная проверка. Герой эту проверку выдерживает. Но в стане противника герою противостоит умный, злобный и опытный, проницательный и хитрый, как иезуит, «антигерой». «Великое противостояние» того, кто борется за правое дело, и того, кто отстаивает ложную идею, как и следовало ожидать, заканчивается победой защитника правого дела. Враг разоблачен, разбит, пленен. Герой и его друзья выигрывают смертельную схватку.

Но в картине М. М. Стаменковича этот «выигрыш» дан в трагическом аспекте. Ловушка, «западня для генерала» сработала: Дража Михайлович, живой и невредимый, окружен и взят белградской контрразведкой. Но герой погибает. Это происходит буквально в последних кадрах. Вот уже в отчаянной рукопашной, в яростной, хотя и недолгой перестрелке ликвидированы телохранители генерала, вот уже рядом с ним появились Доктор и «его люди», как вдруг тщательно разработанная и до сих пор отлично осуществлявшаяся на деле схема операции нарушается. Никому и ничему не доверяющий генерал буквально за несколько минут до выступления в поход (последний, как затем выяспя-

ется) приказывает своему верному ординарцу «в случае чего» сразу же разрядить автомат в своего командира. И такой момент наступает. Звучит генеральская команда, и — зритель ждет этого — через секунду должна раздаться очередь. Возникает замешательство, та самая «немая сцена», которая так часто упоминается в ремарках к старым пьесам. И тогда Доктор, бросив на землю свой карабин, идет навстречу оцепеневшему четнику, который сам не знает, что теперь делать, в кого и зачем палить: то ли в безоружного парня, то ли в своего генерала, стиснутого со всех сторон хмурыми и незнакомыми людьми. И когда генерал снова требует, чтобы он стрелял, четник нажимает на гашетку, но попадает не в генерала, а в Доктора, который только так может выполнить приказ: доставить генерала в Белград живым.

Нам так и не удается на протяжении всего фильма узнать настоящее имя Доктора. Герой живет и умирает анонимно. «Подвиг останется неизвестным»— так принято писать в подобных случаях. Но в этом случае анонимность героя, кажется, входит в намерения авторов картины и по другим мотивам. Сценарист и режиссер, очевидно, специально стремились зашифровать все человеческие «данные» своего героя из желания достичь такого обобщения, при котором судьба разведчика помимо весьма конкретных, едва ли не документальных мотивировок приобрела бы еще и почти символический, что ли, смысл. Выполняя задание, следуя своей миссии, разведчик живет и действует в фильме, руководствуясь кодексом правил, которые им выработаны и изменить которые он не властен. Ведь его профессия требует, чтобы он непрерывно переступал через себя, через свои личные симпатии и антипатии, потребности и стремления. Он живет в особом измерении, в особой нравственной температуре. Он не принадлежит себе, своим эмоциям, своим страстям. Он принадлежит делу, заданию. Как поступать, решает не индивидуальный импульс, а интересы внеиндивидуального, внеличностного, государственного порядка. Хозяином судьбы разведчика является не он сам, а его «легенда», его сочиненная и тщательно наперед подготовленная биография, та «маска», которая снимается только вместе со скрытым под ней лицом. Поэтому-то настоящее имя Доктора и впрямь не играет никакой роли. Доктор важен не как индивидуум, а как инструмент, средство для достижения некоей высшей задачи. Не Доктор, так кто-то другой. Государство, страна, народ должны решить эту задачу, и они ее решат.

Авторы фильма «Западня для генерала» при этом вовсе не впадают в метафизику, не возводят умозрительные логические конструкции. Трактуя сюжет о разведчике, они помнят: есть законы сопротивления материала. Значит, их надо соблюдать. И действительно, все знаки препинания в фильме расставлены, все точки над «и» обозначены. Фильм поэтому смотреть интересно: привычные атрибуты жанра тут все налицо, и все они работают. Приключение есть приключение, детектив есть детектив...

Но есть и другая «сторона медали». Есть стержневая проблема жанра: проблема героя. Кто он — функция или характер? Что стоит за его традиционной удачливостью и заранее запрограммированной победоносностью? Какова цена совершаемого им поступка, чем оплачено исполнение его долга? Есть ли противоречия, психологические загадки, нравственные антиномии в тех поступках, которые совершает герой?

На эти вопросы надо отвечать каждому детективу, в том числе и «партизанскому».

Авторы «Западни для генерала» тоже сделали определенную попытку в этом плане. Они хотели решить, разработать сюжет не ради самого сюжета, а ради тех проблем, которые в нем просматриваются, но мимо которых обычно проходят кинематографисты, специализирующиеся в приключенческом жанре.

Ключевой эпизод, наиболее значительный в картине, показывает, что она, кажется, имела шансы подняться над уровнем обычной «кинобеллетристики», такой прельстительной для зрителей и все же такой — в большинстве случаев — неглубокой.

«Западня для генерала». В центре: Доктор — Беким Фехмию

Вот этот эпизод. Доктору устраивают проверку люди Дражи Михайловича. И эта проверка едва не кончается провалом проверяемого. Бандиты обнаружили на том самом крестьянском хуторе, где они постоянно скрываются, парня, скрывающегося и от партизан и от четников. Юноша не хочет служить никому, он просто выжидает, когда все кончится. Бандиты решают с ним расправиться. И сделать это должен Доктор, ему дают в руки автомат и говорят: стреляй! И дезертира убьешь, и познакомишься заодно с нами. Мы ведь тебя плохо знаем, а узнать надо.

И Доктор, с мертвым от волнения лицом, делает несколько шагов к юноше, которого только что судорожно обнимала рыдающая мать, и, стараясь не смотреть в полные ужаса и детской покорности глаза, почти в упор разряжает обойму...

Чего это ему стоит, показывает следующий эпизод, когда Доктор напрасно пытается забыться у буфетной стойки. Но затем авторы впадают в ту самую морализаторскую метафизику, от которой их уберегла в других эпизодах железная логика самого действия. Как будто не поверив в выразительность эпизода с расстрелом на хуторе, который тем не менее с подлинным драматизмом обнаружил цену той самой «западни», в которую должен попасть генерал, они переходят в сферу общих и прямолинейных рассуждений. И как раз здесь, в этих умозрительно сконструированных «проблемных» рассуждениях, проблема подвига, нравственной готовности к нему лишь

ставится, но не решается. И фильм здесь не удерживается на уровне, обозначенном в других эпизодах четко и сильно.

Скороговорка, дань привычным стереотипам дают о себе знать в так называемой «лирической» линии картины. Любовь учительницы Веры (Елена Йованович-Жигон) и атамана четников Раса (Раде Маркович) изложена поверхностно, по шаблону. В результате мы чувствуем, что Рас, идол девических грез Веры, ее жестокий и неотразимый демон, развенчивается чересчур поспешно. Конечно, желание авторов похоронить миф о «бандитской вольнице», о «рыцарстве» четников не только понятно, но и исторически вполне оправдано. Досадно лишь, что это желание реализуется приемами заведомо мелодраматическими, особенно в сцене смерти Веры от пули Раса.

Нельзя признать полностью удавшимся и образ главного героя; здесь, пожалуй, наиболее отчетливо сказалась непоследовательность авторского замысла. В роли Доктора снимался Беким Фехмию, актер, склонный к острой характерности пластического рисунка, почти живописной выразительности исполнения. Его Доктор впечатляет своей артистической элегантностью, почти «дендистской» корректностью манер, сквозь которые лишь изредка просвечивают напряжение, боль, гнев. Доктор— Фехмию всегда спокоен, но это спокойствие вулкана, кажется, что он взорвется в любой миг. Но такой миг возникает в фильме лишь единожды — во время первой встречи Раса и Доктора, и этот кусок — когда герой поворачивается спиной к щелкающим затворами карабинов четникам и долго-долго идет к своей машине, чтобы потом в ответ на оклик «стой!» повернуться с бешеным от злобы лицом и надорваться в ответном крике: «Ну, стою! Чего вам еще?»,— этот кусок надолго остается в памяти зрителя... И все же характеру Доктора не хватает объемности, в нем как бы нет душевного пространства. Поступки Доктора запоминаются, но то, каким образом он принимает нужное решение, почему поступает так, а не иначе,— эта подспудная, изнурительная и по-особому интересная для нас внутренняя душевная жизнь профессионала остается за рамками образа, за рамками фильма. Здесь авторы «Западни для генерала», очевидно, не сочли для себя возможным сойти с проторенной колеи жанра: приключение есть приключение, оно, как метко заметил один критик, всегда эксцесс, но никогда — не процесс...

И все-таки, указывая на те или иные слабости картины, нельзя отказать ей в главной удаче. «Западня для генерала» следует лучшим традициям югославского «боевого», «партизанского» фильма, традициям «Козары», «Диверсантов», «По следу «Тигра», «Битвы на Неретве». И в этом противостоит тем «черным фильмам», в которых героическое прошлое народов Югославии, их славная борьба с фашизмом ставились под сомнение, пересматривались под знаком скепсиса и мрачной, «глобальной» мизантропии.

Да и стойкость жанра, его неувядаемая сила — они тоже снова подтверждены в фильме югославских кинематографистов. Говорят, детектив устарел, изжил себя, сносился... Нет, жанр жив. И умирать не собирается. Надо только, чтобы им занимались люди талантливые и искренне верящие в его способность к самозащите и саморазвитию.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Саженцы

Сулико Жгенти

«Саженцы». Лука — Рамаз Чхиквадзе, Каха — Мишако Месхи

Мой дед Лука — самый неугомонный человек на свете. Он никогда не сидит без дела. Он находит себе дело даже тогда, когда делать решительно нечего. Все деду с руки, все спорится и ладится, за что бы дед ни взялся, потому что рука у него легкая, ловкая, хотя на вид она стариковская и тяжелая, мозолистая.

Когда дед чем-нибудь занят, то у него настроение человека, которому в жизни здорово повезло. А так как он мастер находить себе занятия, то везет ему почти непрерывно. Но бывает, что даже дед Лука остается без дела. От нечего делать он не поет и не шутит, а впадает в тоску и молчит. На того, кто с ним в такую минуту заговаривает, дед смотрит отсутствующим взглядом.

Взгляд его в это время скользит по забору (не покосилась ли где-нибудь доска?), по крыше (не съехала ли со своего места черепица?), по виноградным кустам (а вдруг там обнаружится непорядок?).

Что-нибудь где-нибудь непременно обнаруживается. Тогда дед своим стариковским, но все еще зычным голосом поднимает всех на ноги, затягивает свою любимую песню и принимается за дело, которое, по-моему, вполне могло бы подождать.

У деда Луки множество детей и внуков в городе и у нас в деревне. Но больше всех он любит меня. Наверное, потому, что я рос без отца. Из-за этого у нас в деревне все зовут меня «дедушкин внучек». Это меня только радует: раз я — «дедушкин внучек», никто про меня не скажет, будто я — «маменькин сынок».

Дедушка часто усаживает меня рядом с собой и затягивает какую-нибудь старинную песню. Я вступаю дискантом, а дед переходит на втору. Если я сбиваюсь во время какой-нибудь особенно замысловатой трели, дед перестает вторить и сам переходит на тончайший дискант. Поправив меня, он опять начинает вторить. Так мы с ним и поем, когда у него на сердце нет на меня обиды. В это время он называет меня торжественно полным именем: «Кахабер!»

Если же дед в обиде на меня за что-нибудь, то он зовет меня, как все, просто «Каха!».

Деду Луке семьдесят пять лет. Одной ногой он стоит в прошлом веке, а я весь целиком родился во второй половине нынешнего и уже довольно давно: целых пятнадцать лет назад. Дед старше меня на шестьдесят лет и любит рассказывать, что было, когда меня не было. Во времена его молодости меня точно так же не было, как во времена открытия Америки, подвигов Георгия Саакадзе или Вахтанга Горгасали. Поэтому все дедовы рассказы для меня — древняя история. Для меня даже запуск первой космической ракеты — уже история, хотя не такая древняя: как-никак, мне тогда уже было два года. А для деда Луки это, можно сказать, свежие новости.

С тех пор, как я себя помню, мой дед Лука ни разу не выезжал из деревни. Раньше, говорят, он раза два-три куда-то ездил. Но это было в старину, когда он был молод. Года два назад дед решил еще разок проехаться по белу свету: мой двоюродный брат Амиран женился в Сухуми, а дед очень хотел побывать на свадьбе внука. Но ничего не вышло: подоспела пора сбора винограда, и дед на свадьбу не успел.

И вот теперь на старости лет дед Лука снова вдруг собрался в дальнюю дорогу. Он и меня с собой взял.

Я где-то слышал поговорку: «Хочешь узнать человека — иди с ним в дальний путь». Что верно, то верно. Я думал, что хорошо знаю деда Луку, но в нашем путешествии он предстал передо мной совсем другим человеком.

Расскажу теперь все по порядку, честь честью.

Смерть деревьев

Наша деревня раскинулась по обеим сторонам горного ущелья. На дне ущелья кипит и пенится быстрая речка. Со всех сторон деревню окружают лесистые горы.

Для меня самое главное здание в деревне после нашего дома — это школа: уж очень много времени в ней приходится проводить! Ранней весной это довольно трудно: солнце

светит, речка играет камнями, леса шумят, а на уроке надо сидеть тихо.

В большом школьном здании такая тишина, что кажется, будто нет в нем ни души. Только из какой-то классной комнаты слышен тоненький голосок. Маленькая девочка читает стихи с таким удовольствием, словно это она сама их сочинила.

Наконец раздается звонок, всегда радость и всегда — внезапная. Мы все выбегаем из школы с таким оглушительным шумом, что можно подумать, будто в школе начался пожар и все без памяти спасаются от огня бегством...

Шум и гам переполняют деревенские переулки по обе стороны реки.

Мы, семиклассники, несемся сломя голову. Впереди всех бежит Медико. Я мчусь за ней следом.

Мы прыгаем по камням, торчащим из речки, пробегаем зеленую полянку и, не переводя дыхания, устремляемся вверх по сбегающей с горы тропинке. Передо мной среди кустов белеет платье Медико.

— Давай, Каха, догоняй!

— Медико, Медико, он тебя догоняет! — визжат девочки.

У самой нашей калитки я настигаю Медико и с разбегу хватаю ее за косы.

— Пусти! — извивается Медико.

— Не пущу! — упрямо отвечаю я.

— Ма-ма! — хнычет Медико.

Я тотчас же отпускаю ее. Стою слегка сконфуженный, но все же нахально ухмыляюсь.

— Зверь! Зверь несчастный! — сердито твердит эта плакса.

Но что она мне может сделать?

— Чудище лесное! — отвечаю я.

Однако Медико видит, что губы у меня сами собой расплываются в дурацкую улыбку до ушей, и сама вдруг начинает улыбаться, хотя на глазах у нее слезы.

Ох, уж эти мне девчонки!

Во всяком случае, от сердца у меня отлегло: я ведь не хотел ее обидеть, хотел только поиграть. Теперь она улыбается, я улыбаюсь, а что нам делать дальше — неизвестно. Тут я распахнул калитку, заглянул в наш двор — и остолбенел.

За домом, в нижнем дворе, собрались моя мать, бабушка Елизавета, дедушка Лука и несколько ближайших соседей. Они стоят в скорбном молчании под огромными грушевыми деревьями. Все выглядят такими опечаленными, что меня охватывает настоящий ужас.

Я вбегаю во двор. Пробежав немного, оглядываюсь...

Медико стоит у калитки и смотрит мне вслед. По дороге промчалась ватага школьников, но Медико не обращает на них внимания. Ей интересно, что у нас такое случилось.

...Дед мой ходит от дерева к дереву. Поглаживает ладонью шершавые стволы деревьев и, безнадежно покачивая головой, плачущим голосом повторяет одну и ту же фразу:

— Эх вы, мои бедные, бедные!.. — Под каждым деревом лежит срезанная ветка.

Наш сосед, дядюшка Антимоз, проверяет топором — есть ли в корнях сок.

Дедушка Лука садится на землю, снимает с головы башлык и кладет его себе на колени. Потом он замечает меня и печально призывает:

— Кахабер, сынок, поди сюда!

Я подхожу к деду и молча сажусь рядом.

— Каха, иди домой, пообедай,— говорит мне мать.

— Не время сейчас обедать! — сердито бормочу я.

— Засохли наши хечечури, Кахабер,— жалуется дедушка Лука.

— Может, можно еще помочь,— стараюсь я ободрить деда.

Из соседнего двора лезет через плетень дядюшка Дионис. Он поднимает срезанные ветки, рассматривает их и огорченно качает головой. Потом соболезнующе обращается к деду:

— Что же делать, Лука!.. И деревья ведь не бессмертны на этом свете...

— Я сам виноват,— жалуется дедушка.— В последнее время совсем не обращал на них внимания. Еще прошлой весной хотел окопать,

но разве до всего доходят руки?

Дядюшка Антимоз перестает возиться с корнями и направляется к нам.

— Ну, как, Антимоз? Есть какая-нибудь надежда? — спрашивает бабушка Елизавета таким упавшим голосом, словно спрашивает опытного врача о тяжело больном родственнике.

— Врагу твоему не пожелаю такой надежды,— бормочет Антимоз, бросая топор и садясь на камень.— Когда в корне высохнет сок — пропащее дело.

— Очень уж студеная была нынче зима,— говорит Дионис.

— Да, такие морозы трещали! — соглашается Сандро.

— А ветры в декабре не то что дерево высушить, камень могли развеять в пыль,— добавил Антимоз.

— Что делать, все имеет свой конец,— заключил Дионис.— Добрых двести лет жили эти груши. Не так ли, Лука?

— Немногим меньше,— задумчиво отвечает дедушка.— Их посадил дед мой, Георгий, еще до рождения моего отца.

— Дай бог ему здоровья! Видать, добрая была у него рука,— говорит жена Антимоза Марвани.

— Сто лет уж в земле лежит, благословенный, а нас еще недавно грушами потчевал,— вздыхает дедушка.

— Чистый мед была эта фрукта,— благодарно замечает Сандро.

Наступает молчание. Дед разминает на широкой, как лопата, ладони комок сухой земли. И думает свою думу. Мужчины молча дымят. Женщины, сложив на груди руки, тихонько стоят, глядя в землю. Все это напоминает панихиду.

Во двор входят сначала дядя Ражден, потом дядя Лавроси. Они обходят мертвые деревья, глядят на срезанные ветки и с огорченными лицами подходят к дедушке.

— Очень меня опечалила эта весть,— негромко произносит дядя Ражден.

— Мальчишка принес мне это известие, так я его чуть не отколотил. Думал, врет,— добавил дядя Лавроси.

Дедушка поднял голову и еще раз взглянул на деревья.

— Вот теперь умер дед мой Георгий. А до сих пор я считал его живым,— отвечая своим мыслям, невнятно бормочет дедушка Лука и встает.

Некоторое время он стоит, прощаясь с мертвыми деревьями долгим, нежным, печальным взглядом. Потом быстро отворачивается и уходит.

Отъезд

В окнах брезжит бледный предрассветный свет. Заспанный, я сижу у камина, в котором пылает яркий, веселый огонь, и, зевая, натягиваю на себя одежду. Разряженный, словно к празднику, дед крутится перед висящим на стене зеркалом. Ему помогает собираться бабушка Елизавета. Мать выворачивает мою школьную сумку, а я со страхом думаю, что произойдет, когда она доберется до дневника с отметками.

— Не езди в башлыке, христа ради! Неужели ты хочешь, чтобы тебя засмеяли? — говорит деду Луке бабушка и сует ему в руки кепи с огромным козырьком.

Дедушка ворчит что-то неопределенное и нехотя натягивает на голову эту несуразную кепку.

Мама наконец взялась за мой дневник; взглянула на отметки и ахнула:

— Ай, ай, что же это такое?

Я представляюсь глухим.

— Каха!

— Отметки,— отвечаю я, немного подумав, и поднимаюсь с обрубка. Углы губ у меня опущены, спину я расслабил и похож на паралитика.

Кому захочется с таким уродом разговаривать?

Дед, который боится остаться до завтрака без дела и поэтому уже настрогал целую кучу лучинок и сложил их около камина, теперь взялся за новую работу — продолжает старательно плести недавно начатую корзину.

— По английскому — три, — читает моя

мать отметки.— И тебе не стыдно, Каха?

— Если вы думаете, что это очень легко, то изучайте английский сами! — говорю я обиженно.— Скажем, в книжке написано слово «лайет». А на самом деле, оказывается, нужно читать «лайт». Или возьмем «виски». Написано виски, а на самом деле называется «уиски».

— Уж если оно называется «уиски», пускай так и пишут! — разделяет мое возмущение дедушка.

Поддержка деда меня подбодрила.

— Совсем не буду учить этот ваш английский, если на то пошло. Пусть англичане учат грузинский. Чего я буду ломать себе голову. Чем мы хуже их?

— По пению — пять,— читает моя мать.— При таких отметках тебе только и дела, что петь с утра до ночи!

— Ты так не говори! — с мудрым видом замечает дед.— Песня в жизни — все равно, что конь в пути.

Бабушка вносит низенький столик с едой и ставит его перед камином.

— Ну, поторапливайтесь,— подгоняет нас бабушка и сердится на деда.— Нашел время плести корзину! Закусите!

Дедушка откладывает работу и прохаживается по комнате. Он еще раз глядится в зеркало и поворачивается ко мне:

— Ну, как я выгляжу, Кахабер?

Внимательно поглядев на вытянувшегося в струнку разодетого деда, я ему показываю: на большой!

— В городе девушки тебя непременно похитят.

— Хм, было время...— хвастливо усмехается дед и садится к столу.

Мы с аппетитом уплетаем гоми с сыром, запивая его «одессой».

...Когда я вышел из дому, дед мой уже стоял во дворе и молча глядел вниз, в сторону сада. И вид его был так печален, что я не осмелился с ним заговорить.

А внизу в бледном свете облачного утра ветер раскачивал ветви двухсотлетних безжизненных деревьев.

— Сыночек, дорогой, когда приедете в город, вцепись деду в рукав и не отходи от него ни на шаг. В городе всегда так много народу, что люди друг друга даже не знают, все незнакомые. Как бы вы там не разминулись! — наставляет меня бабушка.

Дед шагает впереди всех к воротам. На нем кепи с длинным козырьком и длиннополое бобриковое пальто, которое деду почти до щиколоток. В одной руке он держит длинную палку, в другой авоську с нашей едой. За ним следует моя мать и говорит умоляющим голосом:

— Приезжай, как обещал, не позже вторника!

— Где у меня время целую неделю таскаться вне дома? — сердится дед.— Пахота подоспела, виноградники надо копать.

— Наш Каха еще ребенок, сам знаешь, какой неслух! За ним глаз да глаз нужен в такой дальней дороге,— просительно твердит моя мать деду Луке.

А бабушка тянет меня за рукав:

— Кахи, деточка, только в надежде на тебя я отпускаю деда. Присмотри за старым в дороге, сыночек...

К соседскому забору подходит дядюшка Антимоз. Здоровается, снимая шапку.

— Доброго утра!.. Едешь, значит, дядюшка Лука?

— Да нет, видишь, лежу на лежанке,— ворчливо отвечает дед.

— Сделай одолжение, привези и мне один саженец, дядюшка Лука, за мной не пропадет,— просит дядя Антимоз.

— Если достану, и два привезу,— обещает дедушка.

— Достанешь,— обнадеживает его Антимоз.— Люди точно говорят: есть хечечуревые саженцы в Зенатском питомнике.

Открыв калитку, мы выходим на дорогу.

— Ну, будьте здоровы!.. Будьте осторожны! Не верьте первому встречному, а то вас обманут! — кричит нам вслед бабушка.

Ночью был дождь. На дороге грязь по колено. Я и дедушка пробираемся по обочине.

— Собака за вами увязалась!.. Гоните ее! — кричит нам мама.— Бакур, Бакур, на! На!

Бакур упорно трусит за нами в некотором отдалении.

— Иди домой, Бакур! — сердито кричу я собаке.

Бакур останавливается и, виляя хвостом, заискивающе глядит на меня.

Я нагибаюсь, будто за камнем. Бакур не ожидал от меня такого коварства. Обиженно завизжав, он поворачивает обратно.

На арбе

...Когда мы подошли к речке, нас нагнала арба. Арбой правит Кукура, погоняя волов длинной хворостиной и распевая во все горло.

— Что ты орешь, как зарезанный, парень?! — прикрикнул на него дедушка.— Хоть волов своих пожалей.

— Садитесь, подвезу до шоссе,— предлагает Кукура.— Ну, прыгай, дедушкин внучек!

Я и дед садимся на арбу. Арба с трудом катится по грязи...

— Правда, в Зенати едете, дедушка? — с удивлением спрашивает Кукура.

— Да, еду,— неохотно отвечает дед.

— И ты, дедушкин внучек? — оборачивается ко мне Кукура.

Я улыбаюсь ему и киваю головой. В моей жизни это первое путешествие, и я не скрываю своей радости.

— Стоит ли ехать в такую даль за хечечуревыми саженцами?! В районном питомнике есть отличные садовые сорта. Посадишь, и на третий год дают плоды,— рассуждает Кукура.

— Тоже мне плоды!.. Как невареная картошка...— бормочет себе под нос дедушка.

— На заготовительном пункте по 40 копеек за кило дают,— замечает Кукура. — Если меня спросишь...

— Ничего я у тебя не собираюсь спрашивать,— недовольно отрезал дед Лука.

Кукура пытается скрыть обиду наигранной улыбкой.

— Хечечури, дедушка Лука, первый урожай дает через двенадцать лет,— в голосе Кукуры слышится скрытое злорадство.

— Ну и что?

— Как что? Что же я, милый человек, какой-нибудь пары груш целых двенадцать лет буду дожидаться?

— Отчего вы все так торопитесь? — вспылил мой дед.— Куда вы торопитесь, я вас спрашиваю? Почему вы все хотите получить сегодня, сию минуту, сейчас?!

— Умный сказал — сегодняшнее яйцо лучше завтрашней курицы...

— Дурак это сказал! — совсем распаляется мой старик.— Если бы вчера этому поверили, не было бы сегодня ни яиц, ни кур!

— Дедушка Лука, тебе небось уже лет семьдесят?— говорит Кукура.

— Семьдесят пять,— поправляет его дед.

— Сказано: дожил шакал до конца света и решил свадьбу справить,— хихикнул Кукура.

Дедушка вдруг так посмотрел на Кукуру, что я подумал: вот сейчас треснет его дед по башке! Но дед закричал быкам:

— Хиии!.. Хооо!..

Быки встали. Дедушка подобрал полы пальто и ступил с арбы прямо в грязь. Потом обернулся ко мне:

— Каха! Сходи!

Очень мне не хотелось сходить с арбы, но что было делать!

Кукура, опешив, некоторое время глядит, как мы месим грязь на дороге. Потом, оправдываясь, начинает бормотать:

— Что случилось, дедушка Лука?!.. Что я сказал такого? Просто к слову пришлось, ведь не в обиду же!.. Ни слова мои, ни песня тебе не нравятся...

Мы сворачиваем с дороги и шагаем по зеленым холмам. Вытираем ноги о мокрую траву. Дедушка искоса поглядывает на меня и вполголоса запевает:

— Шалва милый, дорогой... Кахабер!

— Жизни свет ты мой родной...— подхватываю я.

Так с песней шагаем мы по мокрой от дождя изумрудной траве. Дедушка и внук.

Как только мы выходим на дорогу, мимо нас проносится машина.

— Наперерез! — командует дед и мчится вниз, по спуску.

На петляющей по горным склонам дороге

при желании всегда можно добежать до машины наперерез. Пока машина одолевала дорогу до поворота, мы напрямик сбежали вниз и встали на шоссе, подняв руки, как пленные.

— Куда направляетесь, дедушка Лука? — спрашивает высунувшийся из кабины водитель.

— Я-то, положим, еду далеко, но ты меня подвези до города,— отвечает дед.

— Садись, пожалуйста,— говорит водитель, указывая на кузов.

На грузовике до города

Грузовик мчится по склонам гор, вздымающихся над ущельем. В кузове грузовика трое: я, дедушка и еще какой-то рыжеусый мужчина.

Дождь льет, не переставая. Дедушка и рыжеусый сидят, нахохлившись, около кабины и с увлечением беседуют, не обращая внимания ни на дождь, ни на тряску. О чем они беседуют? Конечно же, о политике! Какие же они были бы гурийцы, если бы говорили не о политике!

— Об американцах, дедушка, вы у меня спросите! — настаивает рыжеусый.— Потерпев поражение во Вьетнаме, американцы кинулись на Камбоджу. Но и тут сели в калошу.

— Интересно, о чем думает Япония? — с живейшим интересом спрашивает мой дед, вытирая платком мокрый от дождя затылок.

— Япония научилась уму-разуму,— смеется рыжеусый.— Трудится, не покладая рук. Техника у нее такая, что Америка увидала и чуть от зависти не лопнула.

...Дождь перестал. Ущелье становится все шире и шире. Где-то впереди уже виден его конец... Машина останавливается в незнакомой деревне. Рыжеусый берет свою котомку и с трудом слезает с грузовика.

— Счастливого пути! — прощается он с нами и машет рукой.

В кузов заглядывает женщина в платке. Увидав дедушку, она начинает сыпать скороговоркой:

— Дедушка, милый, просьба у меня к вам, не откажите, пожалуйста. Девочку вот надо мне послать к дяде в город. Герваси Цитлидзе ее дядя... И адрес у нее на руках... Очень послушное дитя... Сделайте одолжение...

— Ладно, ладно — кричит выведенный из терпения дедушка.

Женщина, сочтя переговоры законченными в свою пользу, спрыгнула с колеса. Потом опять влезла на колесо с пяти-шестилетней девочкой на руках. Девочку она посадила в кузов и принялась наставлять ее:

— Гортензия, доченька, будь умницей! Видишь, этого дедушку?.. Слушайся его во всем... Тихий ребенок, поверьте...

Девочка оглядела деда враждебным взглядом и нахохлилась. Всхлипывая, что-то прошептала своей матери на ухо.

— Нет, доченька, нет!.. Какой же он леший, это дедушка, детка. Посмотри, какой хороший дедушка!..

Также нахохлившись, девочка еще раз взглянула на деда, но, видимо, мнения о нем не переменила.

— Дедушка, миленький, на минуту снимите эту шапку. Очень я извиняюсь, что так вас беспокою! — умоляюще попросила женщина.

Дедушка сразу даже не понял, о чем его просит женщина, потом, поняв, снял кепку с огромным, страшным козырьком и растерянно провел рукой по своим белым волосам. Он улыбается девочке доброй улыбкой и говорит ей ласково:

— Иди ко мне, доченька...

Девочка доверчиво улыбнулась. В это время машина тронулась. Женщина спрыгнула с колеса и закричала нам вслед:

— С богом, дедушка! Душу свою тебе вручаю! Адрес у ребенка в руке. Набережная, семь... Герваси Цитлидзе! С богом, с богом!

— Мамочка! — заревела девочка и чуть не выпала из летящей машины, но я и дедушка вовремя удержали ее.

Машина грохочет по дороге. «Послушное» и «тихое» дитя ревет благим матом, колотя нас с дедом ногами, но, несмотря на это, мы все же крепко ее держим...

...Ущелье сразу кончилось, открыв безграничное теплое пространство субтропической синевы...

Я, дедушка и Гортензия

Машина останавливается у железнодорожной станции. Я спрыгиваю на землю. Дедушка спускает мне на руки девочку, а потом и сам сходит с машины. Шофер улыбается и, помахав рукой, трогает машину. Мы, то есть я, дедушка и Гортензия, остаемся стоять под стройной пальмой.

От длительного путешествия, городского шума, окружающей толпы и бесчисленного множества машин у меня закружилась голова. Хочу все увидеть, стараюсь ничего не упустить из этого праздничного многообразия... Глаза мои разбегаются по сторонам... Дед мой в таком же состоянии. Но, вспомнив о своих саженцах, он сразу трезвеет:

— Кахи!.. Кахи!.. Кахи!..

В многоголосом шуме я едва различаю дедушкин голос. Он стоит шагах в пяти от меня и сердито на меня смотрит.

— Что ты стоишь столбом, рот разинув?

Голос деда, вероятно, слышит вся улица. Прохожие с улыбкой оглядываются на нас. От стыда у меня пылают щеки.

— Что случилось, чего ты кричишь?— со сдержанным раздражением спрашиваю я.

— Чего я кричу? Дело не терпит,— ворчит дедушка.— Бери за руку ребенка и пойдем.

Я беру девочку за руку, и мы все трое входим в вокзальное здание.

Дедушка подходит к окошку кассы, хочет в него заглянуть и, забыв, что на нем кепи, чуть не выламывает своим козырьком стекло.

Кассирша гневно поднимает голову, но, увидев его седину, сдерживает себя.

— Здравствуй, моя милая! — здоровается с ней дедушка.

Кассирша внимательно смотрит на деда. Не узнала, но на приветствие все же ответила:

— Будь здоров, дедушка! Чего тебе?

— Два билета на Сачхерский поезд, дорогая,— вежливо просит дед.

— Еще рано, дедушка,— обрезала кассирша.— Сачхерский поезд отходит в пять часов. Билеты продаются перед отходом поезда.

Дед вынул из кармана свои старинные часы и взглянул на них.

— Теперь два часа,— сказал он и сразу заторопился.— Кахи, бежим скорей, отведем ребенка к дяде...

Из вокзального здания мы выходим, держась за руки. Я, дедушка и Гортензия. Жарко, как летом. От наших мокрых пальто валит пар, пот струится по лицам. При переходе через улицу мы попадаем в настоящий переплет. Сколько ни проносится машин, столько раз мы на волосок от гибели. Когда я устремляюсь вперед, дедушка тянет меня назад, когда дед прибавляет шаг, Гортензия тащит его в сторону. Гул моторов, скрежет тормозов и рев гудков совершенно свели с ума моего деда.

— Что такое, что случилось? Светопреставление тут, что ли?! — в бессильной ярости бормочет он.

Наконец мы достигаем тротуара. Снимаем пальто, перекидываем пальто через руку. Дедушка находит нужным приласкать оставленную без внимания девочку.

— Как тебя зовут, маленькая? — спрашивает он, потрепав ее по щеке.

— Гортензия.

— А? Это имя? — страшно удивился дед.

Девочка молча кивает.

— Гортензия...— недовольно повторяет дедушка.— Что уж, и имен на свете не осталось?! — Потом снова обращается к девочке:— Теперь мы отведем тебя к дяде. Соскучилась ты по своему дяде?

— Дядя Герваси работает на корабле. Он лоцман,— гордо заявляет нам Гортензия.

— Молодец! — одобрительно восклицает дедушка.— Адрес где у тебя?

Девочка переложила в другую руку перевязанный цветными нитками бумажный мешок и достала из кармана своего красного платья сложенный вчетверо листок.

— На-бе-режная, семь.— По слогам прочел дед и оглянулся. Он шагнул к прохожему в очках и, сняв шапку, поздоровался:

— Добрый день, сударь!.. Не знаете ли вы, где Набережная улица?

На приветствие дедушки очкастый ответил, сняв шляпу:

— Здравствуйте! — Потом поправил очки, вгляделся в деда и растерянно улыбнулся.— Не узнал я вас. Склероз, знаете...

— Разве нужно знать человека, чтобы указать дорогу? — нетерпеливо обрезал его дед.

— Гм!.. Извините,— смущенно пробормотал очкастый.— Пойдете все прямо... Пропустите первую и вторую улицы, дойдя до третьей, завернете направо, а потом идите до конца, пока не выйдете к морю.

— Большое спасибо!

— Не за что.

Очкастый пошел своей дорогой. А мы, взявшись за руки, пошли по обсаженной кипарисами и камфарными деревьями улице.

— Теперь я вспомнил, где это. Раньше, в мое время, эта улица называлась Ольгинским проспектом. Знаю, конечно! — горделиво заявляет дедушка.— Вот теперь завернем и по этой стороне увидим маленькие лавочки. Перед лавками выставлены разные сладости. Подальше — духан. Прямо на улице жарят шашлыки...

Заворачиваем за угол и выходим на широченный проспект. Нет ни лотков со сладостями, ни шашлыков. По одну сторону высится шестиэтажный дом салатного цвета, на другой стороне — сквер. В глубине сквера виднеется белое здание, на фронтоне которого написано: «Музей революции».

Дедушка выглядит растерянным. Огорченным тоном он бормочет:

— Все переменилось. Да и времени прошло немало. Полвека, шутишь?!

Когда мы вышли на мощенную булыжником узкую улочку, дедушка снова оживился. На старые дома и резные балкончики он глядит как на старых знакомых.

— Узнаю эту улицу... На чердаке вон того дома я жил со своим товарищем.

— Архипо,— напоминаю я.

— Да, Архипо. Эх, брат, какой я был тогда парень...— с грустью качает головой мой дед и вглядывается в чердачное окно между потемневшими от времени черепицами.

— Цицино?— громко напоминаю я.

Дедушка быстро оборачивается и с беспокойством оглядывается. Он словно боится, что прохожие вокруг услышат это имя. Положив мне руку на плечо, он тихо произносит:

— Она жила на углу этой улицы, Кахабер... Сейчас дойдем. Отец ее был подрядчик. Занимал весь второй этаж. Все удивлялись, как мог родиться такой ангел у этого черта,— дедушка шепчет так горячо и с таким волнением, что оно передается и мне. Чем ближе мы подходим к углу улицы, тем медленнее он идет. Наконец останавливается. На дедушкином лице тоска: опять город обманул его надежды!

Мы стоим перед одноэтажным магазином. С его витрины на нас глядят декольтированные манекены.

— Уже и дома того нет,— неестественно спокойным тоном говорит дедушка. Он указывает куда-то вверх, прямо в небо над крышей магазина.— Вот отсюда она любила выглядывать, прекрасная, как полная луна. В это время на улице фаэтоны останавливались.

— Как же такая красавица влюбилась именно в тебя? — с сомнением замечаю я.

— А ты знаешь, каким я был тогда молодцом? — сердится дедушка.— Ты думаешь, я так стариком и родился?

— Не знаю, я тебя всегда таким помню,— оправдываюсь я.

— И мой дедушка старичок! — воскликнула Гортензия, напомнив нам, что она все еще наша подопечная.

Мы вышли на набережную. Внезапно передо мной открылось необозримое лазурное пространство. Белые корабли величаво стояли в бухте. Небо отражалось в море, а море — в небе. Поэтому море было небесного цвета, а небо — цвета морской воды. Я обомлел от восторга.

— Ну, каково? — спрашивает меня дед.

— Немного больше нашей речки,— небрежно отвечаю я, чтобы никто не заметил, как я изумлен и счастлив.

— Если бы в него не втекали речки, вроде нашей, оно бы и не было таким большим,— защитил дедушка честь нашей речушки.

Мы идем по улице, рассматривая номера домов. Седьмым номером оказался белый двухэтажный дом. Входим в подъезд. На двери справа написано: Г. В. Цитлидзе.

Звоним. Никто не отвечает. Потом стучим. Из-за двери не слышно ни звука. Дедушка вынимает свои часы и со вздохом качает головой.

— Спит он или оглох, на самом деле! — ворчит дед.

По лестнице сбегают два мальчика. У одного в руках надутая автомобильная камера, у другого удочки.

— Дяди Гервасия нет дома,— сказал нам мальчик с удочками.

— Где же он, окаянный? — спрашивает дед в раздражении.

Мальчики переглянулись и засмеялись.

— Он на работе,— объяснил нам мальчик с камерой.— Вон в том доме с колоннами, что на углу, там он работает.

...Мы шагаем по набережной к дому с колоннами. За парапетом волны с шорохом ложатся на песок...

— Я устала,— сонным голосом говорит Гортензия, становясь перед дедушкой.

— Да, да, деточка, иди ко мне, милая,— говорит дедушка и берет ее на руки. Не успел он пройти и трех шагов, как Гортензия заснула крепким сном, положив голову ему на грудь... Осторожно ступает дедушка со спящей девочкой на руках. Он бросает взгляд за парапет набережной и вдруг быстро и сердито отворачивается. После этого дедушка осторожно косится на меня и опять заглядывает за парапет. Мне любопытно, что же там такое, и я тоже туда заглядываю.

У моря на песке лежат голые люди. Мужчины и женщины. Некоторые подставив солнцу спину, некоторые — грудь...

— Каха! — слышу я рассерженный дедушкин голос.— Каха!..

Мне ужасно стыдно. Я отхожу от парапета и снова шагаю рядом с дедом.

Мы подходим к дому с колоннами. Заглядываем в открытое окно...

В кабинете сидит молодой человек. На нем морской китель и капитанская фуражка. Он разговаривает с кем-то по радиотелефону. В кабинете открыто еще одно окно, через него нам виден кусок моря и корабли в порту.

Дедушка открывает дверь и входит в кабинет. Я остаюсь у окна.

— Здравствуйте,— здоровается дедушка с молодым человеком, сидящим у радиотелефона.

Молодой человек кивнул дедушке, разводя руками, мол, извините, пока занят.

— Алло! — кричит он в микрофон.— Сейчас подойдет «Ричард Львиное Сердце»... Француз просит впустить его? Пусть подождет, станет на рейде. Сперва очередь голландца. «Бретань» приближается. Освободите фарватер и примите пассажирский. Да, на пирс — «Риони». 14-Ф и 30-Ф взяли курс на Стамбул... Что ты говоришь?! Передай капитану мой привет... Как дела в Сингапуре? Хо-хо-хо!.. Да, «Инга» стоит у Зеленого Мыса на внешнем рейде. Лоцман уже пошел за ней... Ладно, ладно!..

Молодой человек выключил радио и взглянул на дедушку с извиняющейся улыбкой.

— Простите!

— Я бы хотел видеть Гервасия Цитлидзе. Вот привез ему гостью,— говорит дедушка, осторожно проводя ладонью по волосам спящей на его груди девочки.

— Гервасий сейчас в море,— молодой человек снимает капитанскую фуражку, вытирает платком совершенно лысый череп и снова надевает ее на голову.

— Ух ты! — в отчаянье восклицает дедушка.— Неужто в море?!

— Через час будет на берегу,— утешает лысый молодой человек.

— Где же у меня столько времени! Я должен успеть на поезд! Он отходит через час!

Молодой человек посмотрел на моего расстроенного дедушку и встал.

— Оставьте ее у меня,— сказал он.— Вот уложите на диван. Я присмотрю за ней до прихода Гервасия.

— Дай бог вам здоровья! — облегченно вздохнул дедушка и только что собрался положить девочку на диван, как она взвыла, что есть силы:

— Аааа!.. Не хочу!.. Я с тобой хочу-у-у! — ревела она сонным голосом и так крепко обнимала дедушку за шею, что будь она чуть посильней, наверняка бы его задушила.

— Вот несчастье! — вздохнул дедушка. Но в глубине души ему, очевидно, было приятно, что девочка признавала его близким и родным.

Однако молодому человеку стало опять некогда слушать дедушку (а может быть, и неинтересно). Раздалось стрекотание радиопозывных, и он снова сел к микрофону.

— Алло! Капитан порта слушает. Ооо! Здравствуй, пропащее сокровище!.. Мне рассказывали про твои приключения. Оказывается, ты встретил Василия в Бостоне... Насморк? Простудился в Бискайском заливе? Так тебе и надо... Алло! Алло! «Ричард Львиное Сердце» хочет говорить? Сейчас! Извини, Чичико! — Капитан закрутил ручку радиоаппарата. Послышались дробь морзе, звуки музыки, опять морзе, а потом ясно стал различим мужской голос, говорящий по-английски. Капитан откинулся на спинку кресла и чистым английским языком ответил в эфир:

— Гуд монинг, кептен! — Потом, сделав небольшую паузу, заразительно засмеялся и продолжал разговор по-английски. Это его так увлекло, что он и не заметил, как дедушка вышел из кабинета.

Я и дедушка Лука шагаем в магнолиевой аллее, которая тянется вдоль дома с колоннами. Гортензия уже не спит, но спускаться на землю все же не желает, крепко прижавшись к дедушкиной груди.

— Фу! Пропал сегодняшний день! — ворчит дедушка.

В парке все скамейки заняты. Только у самой улицы рядом с вербными кустами одна голубая скамья оказалась свободной. На краю скамьи сидел старый человек и читал газету.

— Будьте здоровы, сударь! — поздоровался со стариком дедушка Лука и сел рядом с ним. Старик быстро взглянул на дедушку, потом опять уткнулся в свою газету и лишь немного погодя пробормотал:

— Здравствуйте!

— Ты разве не догадался, что в городе не говорят друг другу «здравствуй»?— поделился я накопленным за день опытом. В глубине души мне было обидно, что у горожан нет такой привычки, и мы выглядим довольно смешно.

— Я намного раньше тебя бывал в городе,— тихо, но строго успокоил меня дед.— Человек человека должен приветствовать!

На противоположной скамейке сидит маленький мальчик. На шее у него повязана белая салфетка. Рядом с ним, справа и слева — две женщины. Одна гремит пестрой игрушкой перед носом мальчика, а вторая в это время подносит к его рту ложку. Мальчик, как загнанный зверек, бегает глазами по сторонам, отворачивается от ложки как только может, но это не всегда ему удается. После каждого глотка обе женщины хором его хвалят: какой, мол, он у них умный, какой хороший!

Гортензия оторвала взгляд от мальчика и шепнула дедушке:

— Кушать хочу!

— Сейчас, деточка,— захлопотал дедушка. Он выгружает из сумки вареную курицу, сыр, чади и зелень. Потом достает из кармана свой садовый нож, искусно нарезает курицу, сыр, разламывает чади. Потом оборачивается к сидящему рядом старику.

— Если вы соблаговолите сделать нам одолжение, нам будет очень приятно.

— Большое спасибо! Я только что обедал,— отказывается старик.

— Некрасиво это получается! — огорченно разводит руками дедушка.

— Ну, хорошо,— покорно соглашается наш сосед по скамейке. Взяв куриную ножку и кусок чади, он опять погружается в газету, но потом, спохватившись, что так молча есть неудобно, находит нужным завести разговор.

— Вы издалека? — спрашивает он.

— Мы из Самебы,— отвечает дедушка.

Старик больше не находит, что сказать, и снова прячется от нас за газетный лист.

За кустами на улице раздается страшный грохот. Множество мотоциклистов мчится друг

за другом. У мотоциклистов красные ленты через плечо. У одного в руках флаг.

— О-хо-хох! Видите, как у нас шумно? Прямо невозможно! — жалуется старик деду Луке.

— Что же тут такого! — улыбается дедушка.— Шум — это жизнь.

— У вас в Самебе бывает что-нибудь подобное? — кричит, чтобы его расслышали, старик.

— Машин и у нас много. Иногда даже самолет пролетит. Но большей частью мы слушаем тишину,— спокойно отвечает дедушка.

Гортензия кончила есть. Вытерла руки об обрывок газеты и начала беспокойно ерзать на скамье.

— Чего тебе, детка? — приласкал ее дедушка.— Ох, все забываю твое имя...

— Гортензия,— напоминает девочка.

— Гортензия... Мне бы увидеть твоего крестного, ничего большего не хочу! — от души пожелал дедушка.

— Губят весь мир, да и только! — говорит старик, указывая на газету.— Тысячи тонн ядовитейшего газа спустили в океан. Потопили вместе с судном. Многие говорили, не делайте этого, но кто их слушает!

— Если они собирались его выбрасывать, так зачем же его производить было?!— удивляется дедушка.

— Ну посмотрите на них! Посмотрите только! — воскликнул вдруг старик.— Это называется платьем?!

Перед нами проходят три стройные девушки. На них короткие платья. Рядом с ними юноша в шортах и с гитарой.

Они идут, тихонько напевая.

— Скажите на милость,— нагнулся к деду старик.— Если бы в наше время кто-нибудь так оделся, что бы с ним сделали?

— Сейчас не время нашей молодости,— печально отвечает ему дед.— Теперь время их молодости. Эх, времена владычествуют, а не цари!

Гортензия что-то шепнула дедушке.

— Да, детка, сейчас, поди сюда! — заволновался дедушка и повел Гортензию за куст.

А сам стал к ней спиной. Оглянувшись по сторонам, он проговорил ласково:

— Ну, скорей, девочка. Тут я, не бойся.— Потом вынул из кармана часы и безнадежно развел руками.— Ай-ай! Погибли мы. Через десять минут поезд отходит!..

— И далеко вы едете? — спрашивает старик, старательно складывая газету.

— Я, сударь, еду в Зенати за саженцами. Много я расспрашивал, много искал и наконец нашел там. Разве теперь найдешь саженцы хечечури... И вот...

Дедушкин собеседник увидел кого-то в аллее.

— Извините, пожалуйста! — проговорил он, сунул газету под мышку и затрусил рысцой.

Над кустами появился сначала белый бант Гортензии, потом послышался ее радостный писк:

— Дяденька Гервасий!..

Шагающий по улице человек в морской форме в изумлении остановился. Потом широко улыбнулся и, раскрыв объятья, бросился к девочке.

— Ну, теперь пошли,— торопливо сказал дедушка, запихивая остатки еды в сумку.

Из-за кустов послышался обрадованный голос Гервасия:

— Гортензия!.. Чертенок ты этакий! Ты откуда здесь взялась?

— Дедушка меня привез...

Остальное мы уже не стали слушать. Схватив пальто, мы помчались с такой скоростью, что в мгновение ока оставили позади старичка с газетой...

На автобусной станции

Дедушка, нагнувшись к окошечку кассы, с мольбой смотрит в глаза кассирше.

— Что мне с тобой делать, дедушка! — безнадежно разводит руками кассирша.— На все автобусы в том направлении билеты проданы. Приходите в восемь утра, и я вас отправлю прямо Зенатским автобусом.

— Эх, пропал я! — тяжело вздыхает дедушка.— И на поезд опоздал. Может, все-таки устроишь пару билетиков, а?

— Я бы продала вам билеты, если бы они

были! — сердится кассирша.— На кой черт мне эти билеты?! Не стала бы я из-за них задерживать такого почтенного человека! Но автобус не резиновый! Билетов нет!

Дедушка отходит от кассового окошка и с безнадежным видом оглядывается по сторонам. Площадь перед автовокзалом забита автобусами. Одни отходят, другие подходят, третьи стоят, дожидаясь отправления.

Пассажиры снуют по площади, как муравьи в потревоженном муравейнике.

— И куда их носит, скажите на милость! — рассердился вдруг дед.— Весь свет исползали, окаянные, а все куда-то тащатся. Дома больше никто не желает сидеть! И отчего это вы все так возненавидели свой дом?!

Голос деда, видимо, слышит вся площадь. Одни глядят на нас с улыбкой, другие с удивлением, третьи с беспокойством. Моя единственная мечта в эту минуту — спрятаться куда-нибудь, хоть сквозь землю провалиться.

— Неудобно! — говорю я деду и тяну его за рукав.

— Ты меня, парень, не учи! — огрызается он в ответ.

Тогда я браню его и иду прямо, куда глаза глядят.

— Каха! — зовет он.

Я не отвечаю. И не оглядываюсь...

В конце площади он нагоняет меня. Некоторое время мы идем молча. Первый прерывает молчание дед:

— Куда мы направляемся, нельзя ли узнать?

Я заупрямился и не ответил.

— Кахабер!

Мне жаль дедушку, но я так на него сердит, что готов лопнуть от злости.

— На каждом шагу ты меня позоришь. Люди над нами смеются... В городе никто так себя не ведет, как ты,— со слезами в голосе высказываю я ему свое возмущение.

— Откуда ты знаешь, как себя ведут в городе? — спрашивает меня дедушка.

— Что тут знать. Вижу. В книжках читал.

— Книг я не читал,— с сожалением говорит дедушка.— Но объясни мне, Кахабер, что же написано в этих книгах? Неужели там так прямо и написано: на приветствия не отвечай? Что думаешь, не говори? Броди с места на место, как будто тебе пристанища нет? А? Так там написано?

Я не отвечаю. Дедушка, по-моему, хочет покончить дело миром. Я против этого, конечно, не возражаю, помалкиваю себе и жду.

Дедушка кладет мне руку на плечо и говорит беззаботно:

— Правда, мы потеряли этот день, но не будем отчаиваться.

Потом он наклоняется ко мне и вполголоса запевает:

— «Приди, приди, весна...»

Я с беспокойством оглядываюсь кругом. По счастью, на улице мало народу и на нас не обращают внимания.

— «Приди, приди весна,

уходи, уходи, месяц март»,— тихонько подтягиваю я.

Дедушка тотчас же начинает басить и переходит на втору... Так и идем мы с дедушкой Лукой посреди города, словно среди гор, по улице, словно по пастушьей тропе, идем и тихонько напеваем.

Мистер Лука

В вестибюле гостиницы полно народу. Почти все — иностранцы. Они говорят на неизвестных мне языках. Два старых швейцара вносят заграничные чемоданы и складывают их у лифта. Перед устланной ковровой дорожкой лестницей висит плакат с надписью: «Добро пожаловать, участники Международного симпозиума физиков!»

Дедушка обращается к старому швейцару.

Швейцар, покачав головой, указывает на администратора.

За барьером у стола сидит важный человек и что-то пишет.

— Здравствуйте! — громко поздоровался с ним дедушка.— Гостей встречаете?

Администратор мельком взглянул на дедушку и снова занялся своим делом.

Я почувствовал, что ситуация быстро накаляется и поспешил к дедушке, но покуда я до него добирался, он успел уже распалить-

ся и вспыхнуть:

— Подними голову и ответь на мое приветствие! — загремел дед.— У меня внуки твоего возраста.

— Здравствуйте, уважаемый! — с испуганным видом ответил администратор. Потом, как автомат, прибавил: — Свободных мест нет.

— Как? Ты мне не дашь переночевать? — поразился дедушка.

— Что делать! Нет у меня мест,— сказал администратор и продолжал писать.

— Слушай, парень, скандальное у тебя положение, как я погляжу. Ты попираешь законы гостеприимства и хотя бы приличия ради немножко побеспокоился, извинился бы передо мной.

— Что делать, уважаемый! — развел руками администратор.— Гостеприимство я могу оказать в своем доме. Пожалуйте ко мне, и если я вас не приму достойным образом, пусть мне сбреют усы! Здесь, дедушка, таких, как вы, бывает в день не менее двухсот человек.

— Да... тут ты прав,— сразу смягчился дедушка. Это со своей стороны смягчило и администратора. Он участливо посмотрел на дедушку.

— Командировочное есть?

— А? — не понял дед.— Пачпорт есть и деньжата в кармане.

— Не в этом дело. Деньги сейчас у всех есть. Удостоверение какое-нибудь есть? Куда едешь, зачем едешь...

— Эх, моя история как сказка рассказывается,— начал дед издалека.— Я, милый мой, за саженцами еду. Один добрый человек в Зенати, говорят, вывел хечечуревые саженцы и...

— Саженцы? При чем тут саженцы? — не понял администратор.

— Тут саженцы ни при чем, тут я при чем...

— Прошу вас не шутить! — холодно отрезал администратор.— Нет у меня времени шутки шутить.

— Какие же это шутки, если человек едет за саженцами? — возмутился дедушка.

— Гм, саженцы! — в не меньшем возмущении пробормотал администратор.— До саженцев ли тут, когда мне надо принять и устроить целую кучу ученых со всего света. Вот сейчас должен прилететь мистер Шеврон. Величайший ученый! Не раз жал руку самому Эйнштейну!.. Вы знали Эйнштейна?

Дедушка задумался.

— Не помню,— пробормотал он.— Я думаю... Нет, не знал.

В это время к администратору подошли три человека. Они громко смеялись и о чем-то горячо спорили на непонятном языке. Во время разговора они энергично жестикулировали, точь-в-точь как наши деревенские, когда разойдутся. Дедушка отошел от барьера и с кислым видом направился к дверям...

Выйдя на улицу, мы встретили старого швейцара, который подошел к нам и почтительно обратился к дедушке:

— Извините, уважаемый! За саженцами изволите ехать, как я слышал...

— Да, еду,— нехотя ответил дедушка.— В Зенати собираюсь.

— Хечечури — мать всех груш. Так мы говорили в старину. Но где они сейчас? Постепенно выродились,— жаловался швейцар. — Хечечури, тавруджула, запе, голован. Хо, хо, хо, какие это были сорта!

— А старинные сорта винограда? — напомнил дедушка.— Хариствала, мтевандиди, маглари, чхавери...

— Да, да! — с огорчением качал головой швейцар.— Помню, на моей свадьбе пили одно чхавери...

Дедушка сразу почувствовал в швейцаре родного человека.

— Откуда вы родом? — спросил он.

— Я, уважаемый, Квинтрадзе из Квакуде.

— Благословенная моя бабушка была из Квакуде,— вспомнил мой дед.— Ахаладзе была по фамилии.

— Да что вы говорите! — обрадовался швейцар.— Мы, оказывается, родственники. Мать моя была Ахаладзе.

Тут дедушка и швейцар крепко пожали друг другу руки. Потом швейцар пожал руку мне и поцеловал в голову.

— Это внук мой! — с гордостью представил меня швейцару дедушка.

— Дай бог ему вырасти настоящим молодцом! — пожелал мне швейцар.— Потом, вдруг что-то вспомнив, засуетился.— Вот какая удача! Видите, автобус стоит? Он идет в Тбилиси, туристов везет на экскурсию. Переводчица — девчонка из нашей деревни. Я скажу ей, и она довезет вас до Зенатского поворота.

— Дай бог тебе здоровья! — воскликнул дедушка.

...Автобус «Интуриста» несется по берегу моря. Автобус набит иностранцами, которые с любопытством обозревают цитрусовые сады, чайные плантации и тунговые рощи. Переводчица «Интуриста», необычайно красивая и изящная девушка, стоит в середине автобуса и громко рассказывает по-английски:

— ...Наш путь проходит по древней земле Колхиды! Налево — мандариновые и апельсиновые сады. Направо — чайные плантации... Обратите внимание, ветрозащитные полосы криптомерий! Там, у моря, начинаются и доходят до самых гор бамбуковые плантации... А вот развалины четвертого века. Здесь находилась крепость Петра — зимняя резиденция Колхидских царей...

Дедушка сидит у окна. Больше чем пейзажи, его занимают туристы. В то же время он с увлечением слушает переводчицу, как будто понимает по-английски. Я сижу с другой стороны. Я тоже слушаю девушку и, к своему удивлению, кое-что понимаю из ее рассказа.

— Кахабер! — оборачивается ко мне дедушка.— Пересаживайся сюда.

— Я хочу сидеть здесь,— бормочу я.

Дедушка вздыхает и укоризненно качает головой.

В самом конце автобуса сидит рыжий иностранец, который всю дорогу с любопытством разглядывает дедушку. Теперь он встает и пересаживается на место рядом с дедом. Он улыбается ему и что-то говорит по-английски. Дедушка беспокойно заерзал и умоляюще поглядел на меня, прося помощи. Я ответил взглядом — ничем, мол, не могу помочь.

— Эх! — с упреком вздохнул дедушка и улыбнулся иностранцу.

— И слушать и рассказывать люблю, но я ведь не понимаю твоего языка, что же мне теперь с тобой делать?

Иностранец тоже огорчается. Старается что-то объяснить дедушке жестами, но из этого ничего не выходит.

Тогда выход нашел сам дедушка... Он приподнялся с места и подозвал переводчицу.

— Милая, объясни, пожалуйста, о чем мне толкует этот почтенный человек?

Девушка поговорила с рыжим иностранцем и повернулась к деду.

— Мистер Флетчер спрашивает, вы тоже едете на экскурсию? Я объяснила ему, что вы едете за саженцами в дальнюю деревню.

— Дай бог тебе здоровья! — вздохнул с облегчением дедушка.

Иностранец опять заговорил. Девушка тотчас же переводит каждое его слово:

— Мистер Флетчер говорит: для меня это необычайно интересно... В прошлом году я тоже привез новые сорта яблок из южных штатов и посадил на своей ферме. Вы за какими сортами едете?

— Я еду в Зенати за саженцами хечечури.

— Хе-че-чури,— по слогам повторил иностранец и снова спросил что-то по-английски. Девушка сейчас же перевела.

— Мне этот сорт незнаком. Что это за сорт, опишите.

— Это сорт груш. Очень старинный,— объяснил дед.— Вырастает вышиной в дуб. В пятнадцать-двадцать лет такое дерево вымахивает так, что под ним свадебные столы можно накрывать. Сладость эта груша имеет медовую, сочность отменную. И сохраняется хорошо. Если хранить в кувшине, целый год не меняет вкуса.

Мистер Флетчер достал записную книжку, перо и взглянул на дедушку.

— Хе... хе...

— Хечечури, сударь мой,— напомнил дед.

— Хечечури,— с удовлетворением повторил мистер Флетчер и записал это странное для него слово в записную книжку.

— Откуда вы родом, сударь?

Девушка перевела сначала дедушкин вопрос, потом ответ мистера Флетчера.

— Из Америки. Штат Огайо.

— Издалека вы пожаловали,— засмеялся дедушка и похлопал мистера Флетчера по плечу.

Мистер Флетчер приподнялся с кресла, протянул дедушке руку и официально представился:

— Джон Флетчер!.. Фермер.

— Лука! — с достоинством ответил дедушка и пожал мистеру Флетчеру руку.— Лука Эркоманишвили!.. Колхозник.

— Мистер Лука! — немного поколебавшись, начал Флетчер и улыбнулся дедушке, как бы извиняясь.— У меня к вам одна просьба.

— Хоть десять, сударь,— с готовностью ответил дедушка.

— Если это не очень трудно, пришлите мне семена этого старинного сорта... хечечури!

— Пожалуйста,— с удовольствием соглашается дедушка.— Специально заготовлю и в ту весну пришлю вам.

Мистер Флетчер вынул из кармана визитную карточку и передал ее дедушке.

— Это адрес мистера Флетчера,— объяснила переводчица.

Дедушка со всех сторон оглядел визитную карточку и вложил ее в кожаный бумажник. Потом обернулся ко мне.

— Кахабер, напиши этому человеку наш адрес.

Мистер Флетчер раскрыл свою записную книжку на букве «Л» и протянул ее мне вместе с ручкой.

— Семена перед посевом дня два продержи в воде,— сказал дед мистеру Флетчеру.— Саженцы до трех лет не трогай. Потом пересади. Ну, так вот. Через двенадцать-тринадцать лет оно даст первые плоды.

Девушка перевела.

— Через тринадцать лет? — не веря собственным ушам, повторил мистер Флетчер.

— Ну да. Если не через тринадцать, то уж на четырнадцатый обязательно даст урожай...— уверенно сказал дедушка.

Когда дедушкин ответ перевели, все иностранцы, сидевшие поблизости, вдруг очень оживились. Стали о чем-то тихо переговариваться, с нескрываемым любопытством поглядывая на деда.

— Мистер Лука,— обратился к деду чернобородый человек с переднего сиденья.— Вы уверены, что через четырнадцать лет наша земля все еще будет существовать?

Дедушка удивленно поглядел сначала на переводчицу, потом на чернобородого.

— Как это?

— В руках людей сейчас сосредоточено столько атомного и водородного оружия, что этого совершенно достаточно, чтобы разрушить мир,— сказал чернобородый.

— Ваше имя, сударь? — спросил дедушка.

— Джеймс Кнорингг! — отрекомендовался чернобородый и пожал деду руку.

Дедушка уже привык и не удивляется никаким иностранным именам. Но повторить имя чернобородого он все же не решился.

— Знаешь, что я тебе скажу, мой милый! — сказал он мистеру Кнорингу, кладя ему на плечо свою большую, мозолистую руку.— Наше дело — знай работай. Бог даст, дети спасибо скажут. Так-то вот!

К этому времени я уже написал наш адрес и передал мистеру Флетчеру, сказав дедушке:

— Я написал по-английски.

— Молодец, дорогой! — похвалил меня дедушка.

Мистер Флетчер взглянул на адрес и одобрительно развел руками.

— Ооо!.. Вы знаете английский?

Окружающие с любопытством уставились на меня. От стыда я не знал, куда деваться.

— Немного знаю,— пробормотал я.

Услышав мой английский, дедушка так на меня поглядел, словно первый раз в жизни увидел. И тут же прямо расцвел от гордости.

— Где вы научились?— опять спросил мистер Флетчер.

— В школе... В школе выучил,— снова пробормотал я.

— Это мой внук! — с гордостью заявил дедушка.— Самый младший внук.

— И у меня внук его возраста,— сказал мистер Флетчер.— Самый старший внук. Его зовут Джеки.

— Джеки,— повторил дедушка.— Дай бог

ему вырасти достойным человеком. И вам дай бог дожить до счастья его внуков.

— Спасибо,— ответил дедушке мистер Флетчер.— И вашему внуку я желаю счастья.

— Кахабер,— с мольбой сказал дедушка.— Скажи, брат, что-нибудь!.. Скажи этим людям пару слов!

— Оставь, меня, пожалуйста, в покое! — со своей стороны попросил я деда.— Что я им скажу!

— Не имей привычки скромничать, как невеста! — рассердился дедушка.— Скажи им что-нибудь... Приезжайте, мол, в нашу деревню, постараемся-де принять вас достойным образом...

— Не знаю я столько по-английски.

— Знаешь! — уперся дедушка.

Злость и стыд так сдавили мне горло, что я не смог ему ничего ответить. Повернувшись, я стал смотреть в окно. За окном ничего не было видно. Уже стемнело, и в оконных стеклах отражался только внутренний вид автобуса.

Дедушка некоторое время глядел на меня с упреком, потом тяжело вздохнул и сказал:

— Ладно, Кахи. Пусть позор падет на голову того, кто с нами заговорит после этого!

Автобус летел по прямой, как струна, дороге. Пролетающий дождь наискось полосовал оконное стекло.

Мистер Флетчер показал головой в сторону окна и что-то сказал дедушке. Дед тотчас же помахал переводчице.

— Помоги, доченька. Без тебя ни уха у нас, ни языка.

— Мистер Флетчер спрашивает: неужели нужен теперь этот дождь посевам? — перевела девушка.

— Нужен, как лекарство,— ответил дедушка.—Дождь в марте — урожай в октябре... А у вас нынче какие виды на урожай?

— Кто знает! — задумчиво сказал мистер Флетчер.— Фруктовые сады еще не зацвели... Запоздало цветение.

— Оно и к лучшему,— сказал дедушка.— Если февральское тепло выманит цвет, его заморозки в одну ночь засушат.

На самых передних местах сидели, обнявшись, девушка и юноша. Внезапно они громко запели. Джеймс Кноринг вскочил на ноги, встал у кабины водителя и стал дирижировать. Песню подхватили все пассажиры. Дедушка, прищурившись, некоторое время слушал незнакомую песню и, сразу разобравшись в мотиве, тихонько присоединил голос. Мистер Флетчер одобрительно кивнул ему головой и подбодрил глазами. А дедушке только того и надо было! Он так пел, что всех в автобусе, можно сказать, за пояс заткнул. Пел он хорошо, что правда, то правда. Всю песню по-нашему закрутил. С пиано переходил на форте, с форте обратно на пиано и от удовольствия даже жмурился. Когда песня закончилась, весь автобус ему аплодировал.

— Молодец!.. Браво!..— с искренним восторгом похвалил дедушку мистер Флетчер.— Вы эту техасскую песню пели как настоящий техасец!

Успех раззадорил дедушку. Он встал, перегнулся через спинку сиденья и начал искать что-то в сумке, висящей около меня.

— Что ты ищешь? — спросил я.

— Что ищу, сам найду,— насупясь, проворчал он.

Из сумки дед достал две литровые бутылки, фрукты и небольшой рог. На своем кресле он расстелил чистый платок и разложил на нем фрукты. Потом наполнил рог чачей, с достоинством разгладил усы и сделал знак девушке, чтобы переводила.

— Друзья мои и соседи! — начал он громко.— Правда, мой дом далеко отсюда, но вы все же считаетесь моими гостями. Поэтому так просто нам нельзя разойтись... За ваши семьи! За здоровье тех людей, которых вы там оставили, которые теперь глядят на дорогу, дожидаются вас! Пусть силы природы сохранят вас для них, а их для вас! Живите и здравствуйте!

Дедушка торжественно осушил рог; при этом на его лице не дрогнул ни один мускул. Потом опять наполнил рог, выбрал среди туристов самого пожилого и подал ему.

— Отведайте, сударь мой.

Пожилой турист с улыбкой принял у дедушки рог и высоко его поднял.

— Большое вам спасибо!.. И вашему семейству желаю счастья,— громко сказал он, возвращая рог дедушке.— Извините, но выпить не могу.

— Ах! Как можно! — замахал руками дедушка.

— Не могу,— лицо туриста выражало глубокое сожаление.

— Ладно, сударь,— сказал ему дедушка,— если не пьешь, поставь рог.

Турист вознамерился поставить рог, но тотчас же понял, что это невозможно.

— Как же я его поставлю? — с растерянной улыбкой спросил он.— Ведь питье разольется?

— В том-то и дело! — торжествовал дедушка.— Сначала надо выпить, а потом уж поставить!

Турист махнул рукой и единым духом осушил рог, но тут же закрыл рукою рот и крепко зажмурил глаза.

— Скорей закуси! — сказал ему дедушка и протянул очищенное яблоко. (Пока турист отказывался, дедушка своим садовым ножом принялся чистить яблоки.)

Пожилой турист откусил яблоко, открыл глаза и сказал во всеуслышание:

— Ух! Как огонь! Мистер Лука! Сколько тут градусов? Семьдесят? — спросил он.

— Не знаю, сударь,— с улыбкой развел руками дед.— Я и себе-то градусов этих отродясь не мерил, не то что чаче!

А автобус все летел в ночь и в дождь. Туристы пели и весело орали, встречая каждый осушенный рог аплодисментами...

— Будьте здоровы и счастливы! — не слушая дедушкиных просьб, произношу я по-грузински. Потом осушаю рог до дна. Опрокидываю его на ноготь большого пальца, чтобы все видели: рог пуст, а я — мужчина. Голова у меня совсем пошла кругом, но никто ничего не заметил: я улыбаюсь во весь рот.— Теперь я скажу им тост на ихнем языке! — твердо заявляю я дедушке.

— Только теперь? — горько сетует старик.— Надо было сначала сказать, а потом уж пить!

— Они все равно не догадаются, в каком порядке это нужно делать,— беззаботно смеюсь я.— Ты же видишь, они сначала молчат, а потом пьют.

— У всех свой закон,— мудро замечает дедушка.

— Плевал я на этот закон! — говорю я, поворачиваясь к туристам.

— Глупость какую-нибудь не сморозь,— с беспокойством шепчет дед.— Не опозорь меня среди чужих людей!

— Не бойся,— обнадеживаю я дедушку и, осмелев от водки, начинаю безбожно коверкать английский: — Леди и джентльмены! Меня зовут Кахабер, я живу в селенье Самеба... Наша деревня очень красива...

Дальше мне не хватило слов. Туристы, разинув рты, смотрели на меня, ожидая новых чудес. Дедушка был счастлив, как ребенок... Я напряг память, и вдруг перед глазами у меня возникли строчки учебника, который наша учительница английского так безуспешно пыталась мне вдолбить:

— Джон и Мартин — кузнецы в нашей деревне... Ветер веет, деревья качаются... Да здравствует мир во всем мире... Врач купается в море...— Еще немного поднатужившись, я припомнил четверостишие: —

Мери, эта избушка снова ждет тебя,
И это небо — распластанная шкура бизона;
И этот овраг, изнывающий в ожиданье,
И прерий цветущий ковер.

Туристы хохотали и яростно хлопали. Столько смеха и стольких аплодисментов не выпадало на долю еще ни одного поэта Америки.

Автобус остановился. В свете фар был виден перекресток дороги, блестевший от дождя.

— Дедушка! — закричал водитель.— Это Зенатский поворот!

В автобусе поднялся невообразимый тарарам. Нам жали руки, хлопали по спине.

— Прощайте!

— До свиданья!

— Счастливого пути!

— Семена я пришлю следующей весной,— твердо пообещал дедушка мистеру Флетчеру.— Ну, счастливо! Будьте осторожны в до-

роге...

— До свиданья, мистер Лука! Приезжайте к нам в Америку!..

— Возьмите мой адрес, мистер Лука...

— Прошу вас быть и моим гостем!.. Калифорния...

— И вы пожалуйте ко мне в Самебу, очень обрадуете мою семью!..

— Счастливо, мистер Лука!..

Переводчица была в большом затруднении. Она очень старалась, но просто невозможно было успеть все это перевести.

Мы уже сходили с автобуса, когда кто-то запел прощальную американскую песню. Ее подхватили остальные.

— Гуд бай!.. Гуд бай!..

Мы стояли на мокрой от дождя дороге и глядели вслед освещенному, поющему автобусу, пока он не скрылся за поворотом.

Гостеприимство

Я и мой дед брели между плетней по темному деревенскому переулку. Ветерок еще не выдул из нас хмель, оба мы в чудесном настроении. Идем, потихоньку напевая:

— «Любимая, тебя увидел...»

— Кахабер, о чем ты им столько говорил? — спрашивает меня дедушка, с любовью заглядывая мне в лицо.

— Не знаю. Рассказывал о том о сем.

— Мне бы сейчас твою учительницу увидеть! — говорит дедушка.— Эту стерву, которая пишет тебе тройки. Сама-то она знает больше тебя?

— Какое там! И половины не знает,— окончательно теряю я всякую скромность.

Ни в одном доме, мимо которого мы проходили, не горел свет. Только собаки встречали нас лаем. Каждая из них провожала нас до конца своего двора. Потом начинала лаять собака из соседнего двора, и так далее.

— Эти твари передают нас друг другу, как аллаверды! — засмеялся дед. Он остановился, приглядываясь к росшему в заборе дереву, даже рукой ощупал ствол.

— Что ты там нашел? — спросил я.

— Видишь ты это? — с удивлением и увлечением бормотал дедушка.—Алычу такой величины я еще никогда не видел. Выросла с буковое дерево. Интересно, подвой это или привитый саженец.

— Давай спросим ее,— сказал я дедушке и указал на дворовую собаку. Ей надоело лаять, и она, просунув черную морду в забор, с интересом нас разглядывала. Но когда мы обратили на нее внимание, она снова залаяла.

Дедушка похлопал алычу по стволу, и мы пошли дальше.

— Ну, что она тебе сказала? — спросил меня дедушка, кивнув на собаку.

— Привитый саженец, говорит,— с серьезной миной ответил я.

— У Архипо была такая рука. Палка, и та у него приживалась,— вспомнил дедушка старую историю.— Помню, когда мы проводили трапезундскую дорогу, во дворе одного грека он увидел удивительное дерево... Авокадо! Весной он срезал малюсенькую веточку и посадил, а осенью из нее получился саженец высотой в две пяди...

—А где теперь этот твой Архипо? —спросил я.

— Познакомлю и увидишь,— пообещал дедушка.— В этой стороне его деревня, на обратном пути зайдем к нему.

— Ты мне вот что скажи...— сказал я, беря дедушку под руку.— Эта Цицино не в Архипо ли была влюблена? А?

Дедушка резким движением освободил локоть и строго поглядел на меня.

— Укороти свой язык! — сердито процедил он сквозь зубы. — Не по всякому поводу можно шутить!

Опять мы поссорились. Но я знал, что дедушка не умеет долго сердиться, и беззаботно шагал позади него. Мы прошли еще один затемненный дом. Даже собака не залаяла.

— До каких пор мы будем так идти? Видишь, вся деревня спит,— сказал я.

Дедушка не ответил мне и даже не взглянул в мою сторону.

— Дядя Афанасий, оказывается, вот уже шесть месяцев со мной в ссоре, а я и не знал об этом,— снова попытался я вызвать деда на разговор. Но все напрасно.

В глубине двора высится двухэтажный дом. Длинный балкон освещен двумя электролампочками. Из широко открытой двери падает свет. Высокий человек, сложив на груди руки, ходит по балкону взад и вперед.

— Хозяин! — позвал дедушка, останавливаясь у ворот.

— Пожалуйте! — послышалось из глубины двора. К нам приблизился человек средних лет, благородной наружности. Он был в джинсах, а голова повязана башлыком.

— Добрый вечер, сударь! — поздоровался с ним дедушка.

— Доброго здоровья вам! — ответил человек.

— Путники мы, хотим переночевать,— сказад дедушка.

— Пожалуйте! — человек широко распахнул калитку.

— Лука Эркоманишвили! — представился дедушка. Потом представил меня.— Это Кахабер, мой внук.

— Очень рад,— сказал человек и крепко пожал нам руки, представившись:— Давид Лосаберидзе. Пожалуйте!

Человек повел нас к дому.

— За саженцами еду,— рассказывал по дороге дедушка,— в Зенати направляюсь. Однако ночь застала нас в пути..

— Ну так что же, в Грузии везде свой дом,— радушно ответил ему Давид.

В углу двора под виноградной беседкой, как светляки, вспыхивают папиросы. Там сидят мужчины и негромко беседуют. Мы проходим мимо широкой каменной лестницы, которую Давид почему-то минует, и поднимаемся по крутой деревянной лестничке в заднюю комнату дома.

— Мир и счастье этому дому! — входя в комнату, произносит дедушка.

По одну сторону комнаты стоят две кровати. По другую — старинный комод. Из догорающего камина падает золотистый отблеск.

Давид вышел, что-то тихо сказал во дворе и вновь вернулся, неся охапку нарубленных дров. Он присел перед камином на корточки и подбросил дров. Дедушка присел рядом с ним на треножник и протянул руки к огню.

— Очень устал я, оказывается, нет во мне прежней силы,— с грустью проговорил он.

— Ничего, уважаемый ,— любезно отозвался Давид.— Сядем к столу и усталость пройдет.

— На этот счет напрасно не беспокойтесь!— категорическим тоном заявил дедушка.— Мы только что, вот сию минуту ели и пили. Американцев повстречали по дороге и слегка кутнули...

В комнату вошла женщина в черном, повязанная черным платком. Она приветствовала нас поклоном.

— Будьте здоровы, уважаемая! — вставая, ответил дедушка и добавил, извиняясь: — Простите за беспокойство.

— Что вы, не вставайте! — тихо сказала женщина.

Дед указал Давиду на меня:

— Посмотрите на него, еще от земли не отделился, а уже по-английски жарит вовсю.

— Молодец! — похвалил меня Давид.

— Как он с американцами разговаривал! Все на свете им рассказал,— продолжает меня превозносить дедушка.

Женщина в черном переменила на кроватях белье. Она двигалась бесшумно, как тень. А окончив дело, поклонилась нам и неслышно вышла из комнаты.

— Раз так, я не стану вас больше утруждать. Отдыхайте, спокойной ночи! — сказал Давид и прикрыл за собой дверь.

— Доброй ночи! — пробормотал дедушка и тут же задремал, медленно наклоняясь к камину. Жар от огня вовремя его отрезвил, а то бы он положил голову прямо на угли.

Я уже лежал в белоснежной постели и с улыбкой глядел на дедушку.

— Пока ты совсем не свалился в огонь, ляжешь ты спать или нет? — спрашиваю я деда.

Дедушка поднялся, торопливо разделся, потом выключил свет и стал растерянно оглядываться, но все не мог понять, в какой стороне восток.

— Компас тебе надо пметь в кармане,— сказал я.

Дедушка что-то проворчал, потом махнул рукой и, кряхтя, лег в постель.

— Дедушка, а как ты думаешь, бог существует? — спросил я деда.

— Этого ни одна живая душа не знает,— проворчал дед и тотчас же захрапел.

Я лежал с открытыми глазами. За стеной слышались тихие шаги. Потом шепот нескольких человек, потом послышались приглушенные рыдания. Кто-то так горько плакал, что у меня дрожь пробежала по телу. Потом мне послышались приглушенные причитания. Я сел на постели, взглянул на деда и шепотом позвал:

— Дедушка!.. Дедушка!..

Дед и бровью не повел, спал как убитый. Рыдания за стеной прекратились. В деревне пели первые петухи.

...На синем небе ни облачка. Умытая дождем природа тысячами росинок улыбается восходящему солнцу.

Я стою на крыльце и умываюсь. Мне поливает маленькая девочка с торчащими косичками. В одной руке она держит кувшин, в другой полотенце. У нее такой смешной вид, что я не могу сдержать улыбки. Кончив умываться, я брызгаю ей в лицо несколько капель. Она глядит на меня удивленными глазами. На лице ее не видно ни обиды, ни улыбки.

— Цап-царап! — говорю я и щекочу ей под подбородком. Девочка слабо улыбается, но продолжает смотреть на меня тихим изумленным взором.

— Какая ты серьезная! — смеюсь я и, вытираясь, вхожу в комнату.

Дедушка стоит перед маленьким зеркальцем, висящим на стене и расчесывает свои белые, как снег, волосы, напевая вполголоса «Хасанбегуру». Я тоже принимаюсь причесываться. В маленьком зеркальце еле помещаются оба наших лица. Дедушка делает мне знак, чтобы я вторил.

— Поседел ты изрядно,— сочувственно говорю я.

— Были бы волосы, а цвет не важен! — отвечает дед мне.— Не выношу вида ощипанной головы.

Он продолжал петь. И я, чтобы сделать ему приятное, начинаю вторить.

Тут я вспоминаю, что ночью за стеной плакали. Напевая, я приближаюсь к двери смежной комнаты, заглядываю в скважину и... замолкаю. В передней комнате вдоль стен стоят стулья, на которых сидят женщины в черном, с распущенными волосами и беззвучно плачут. А посреди комнаты... посреди комнаты стоит гроб!..

Я быстро поворачиваюсь. Хочу сообщить дедушке о том, что сейчас видел, хочу закрыть ему рукой рот, но тут в нашу комнату входит Давид.

— Доброе утро! — приветствует он нас.

— Мир вашему дому! — отвечает дедушка. А я так поражен, что не в силах ни вымолвить слово, ни сдвинуться с места.

— Я услышал песню и подумал, что вы уже не спите,— как бы оправдываясь, говорит Давид.

— Я хочу ему завещать все песни, которые знаю,— говорит дед, указывая на меня.— Все твержу ему, выучи, парень, пока я жив, а то потом ни в книжках их не найдешь, ни по радио не услышишь.

В комнату входят два молодых человека. У одного в руках корзина, покрытая салфеткой, у другого длинношеие кувшины. За ними следует давешняя женщина в черном. Вошедшие сдержанно кланяются нам и в мгновение ока накрывают стол.

— Пожалуйте! Не обессудьте за бедное угощенье,— приглашает нас к столу Давид.

Мы молча садимся вокруг стола. Только женщина в черном остается стоять, время от времени подкладывая кушанья. Хозяева едят совсем мало, как бы выполняя долг вежливости. Я в таком состоянии, что кусок не идет в горло. А дедушка ничего не замечает и жует с аппетитом.

— Кушай, детка,— ласково обращается ко мне женщина.— Кушай, сынок, с дороги ты, и впереди у тебя дорога.

Я заставляю себя проглотить пару кусков.

Заметив, что дедушка насытился, Давид прокашлялся, разгладил усы и поднял стакан.

— Уважаемый Лука и ты, мой Кахабер,— тихим, печальным голосом начал он.— Мы, кого вы здесь видите, соседи и друзья этой

семьи. В этом доме гостей с заднего хода не принимают. В этом доме умеют уважать гостя, но сегодня не обессудьте нас. Сегодня у этой семьи горе...

— Эх! Чувствовал я что-то, но этого не мог себе представить! — горестно воскликнул дедушка.

— ...От нас ушел тихий, честный труженик,— продолжает Давид.— Он не был ни знаменитым героем, ни министром, ни генералом. Он всю свою жизнь посвятил земле, трудился на земле, в которую теперь должен лечь навеки. Вечная память Порфирию Вашакидзе.

Все мы обмакнули по кусочку хлеба в вино и выпили в скорбном молчании.

Как только мы вышли на крыльцо, в доме поднялся громкий плач. Мы сошли во двор, обогнули дом и подошли к широкой каменной лестнице. Дедушка сунул свою шапку Давиду и с поникшей головой стал подниматься по ступенькам. Я следовал за ним. Бесконечно опечаленное лицо дедушки и поднявшийся в доме плач поразили меня. Мне казалось, что я целый век поднимаюсь по этой лестнице... Войдя в комнату, дедушка подошел к каждой из плачущих женщин, найдя для всех слова утешения. А я выражал свое соболезнование только пожатием руки. Мы высказали соболезнование каждой из них и вышли. Только когда мы спускались по лестнице, то заметили, что двор полон народа. У лестницы нас ожидал Давид.

— У меня к вам просьба, уважаемый Лука,— сказал он дедушке.

— Если я чем-нибудь могу быть полезен в такой горький час — располагайте мной! — с готовностью молвил дед.

Давид взглянул на стоящего рядом человека в очках.

— Мне сказали, что вы направляетесь в Зенати,— сдержанно начал человек в очках.

— Да, сударь,— подтвердил дедушка.

— В Зенати живет близкая родственница этой семьи...— Очкастый вынул из пачки конвертов один и прочел:— Барбаре Цетрадзе... Если вы уважите семью покойного...

— О чем может быть речь! — вспыхнул дедушка, взял у очкастого конверт, внимательно взглянул на него и спрятал в карман.

Давид проводил нас до ворот. Там мы простились.

— Чтобы горе в последний раз посетило эту семью! — сказал дедушка.

— Чтобы на празднике и свадьбе быть вам гостями этого дома! — ответил Давид и пожал нам руки.

Вестник

Враскачку, переваливаясь, пыхтит по дороге огородный трактор, выкрашенный в яркокрасный цвет. На тракторе восседаем я и дедушка. За рулем — тощий всклокоченный парнишка. Трактор тарахтит, трясется, а вместе с ним, как в лихорадке, трясемся и мы. На краю дороги показался столб с надписью: «Зенати». Мы проехали еще несколько дворов, паренек за рулем указал нам дом с черепичной крышей, стоящий на холме, и что-то сказал, но его слова потонули в рокоте мотора. Я и дедушка с трудом сползли на землю. Парнишка помахал нам рукой и тронул трактор...

Дедушка выглядел очень опечаленным. Он взглянул на стоящий на пригорке дом и пригорюнился:

— Эх, лучше бы мне десятипудовый камень втащить на гору, чем принести такое известие!

Когда мы подошли к воротам, дедушка вынул из нагрудного кармана конверт, разгладил его на ладони, снял шапку и обернулся ко мне:

— Кахабер! Иди-ка ты потихоньку, я тебя догоню.

Я повернулся и медленно пошел по дороге. В деревне стояла тишина, только издалека доносилось гудение трактора. Пройдя несколько шагов, я услышал голос дедушки:

— Хозяйка!..

— Пожалуйте!..— послышался сверху женский голос.

Я перешел через бревно, лежащее поперек ручья, и остановился под деревом на пригорке. Отсюда был хорошо виден двор Барбаре Цетрадзе.

Согнувшись, как под страшной тяжестью, дедушка без шапки поднимался по пригорку. Перед домом стояла женщина и с напряженным вниманием смотрела на незнакомого гостя. Белоснежная седина дедушки медленно проплыла среди фруктовых деревьев.

Дедушка и женщина сошлись посреди двора. Я не слышал их голосов, но видел, как дед низко и почтительно поклонился женщине. Женщина движением руки пригласила его в дом, но дедушка сдержанно отказался. О чем они так долго разговаривают?.. Но вот дедушка что-то протянул женщине. Наверно, тот конверт... Пока женщина распечатывала конверт, дедушка подошел к ней ближе, положил руку на плечо и... тишину деревни нарушил крик... Женщина сорвала платок и распустила волосы. Внезапно мне показалось, что она запела какую-то тоскливую протяжную песнь. Потом я понял, что это был плач с причитанием... Из соседних дворов выбегают взволнованные соседи, спеша на помощь. В несколько секунд двор наполняется людьми... Я стою пораженный, и мне представляется, что все это я вижу во сне...

— Пойдем, Кахабер!..

Я оглянулся, рядом со мной стоял дед и спокойно, грустно улыбался мне.

— Такова жизнь,— просто сказал он, похлопав меня по спине.— Если бы не было смерти, не было бы и рождения...

Саженцы

Питомник расположен на берегу реки. По обеим сторонам главной дороги высятся ряды кипарисов.

Тишина стоит в питомнике. Слышно только пение птиц. С невыразимым благоговением рассматривает дед ряды апельсиновых, яблоневых, грушевых, трифолиатиевых и персиковых саженцев. Он похож на верующего, попавшего в храм. Иногда он сворачивает с дорожки, наклоняется над деревцем, вырывает сорную травинку, обламывает сухую веточку...

Неподалеку стоит длинное покрытое стеклом здание питомника. Дедушка взглядом приказал мне следовать за собой и вошел в помещение.

Как только мы попали в питомник, нас оглушил треск пулеметных очередей и грохот разрывов. Сперва мы с дедом ничего не поняли. Потом увидали стоящий среди распустившихся цветов телевизор, перед которым сидело несколько человек. У одних в руках были тяпки, у других — лопаты и секаторы. Они сидели, неотрывно глядя на экран телевизора. Дед прошел по дорожке среди саженцев и подошел к сидящим.

— Здравствуйте! — поздоровался он с присутствующими, но в это время на экране телевизора стали рваться бомбы и многие не расслышали слов дедушки. А те, кто услышал, слегка повернули голову, мельком взглянули на него и снова уставились в телевизор.

На экране показывали новости планеты.

Бесчисленное множество вертолетов летит над рисовыми полями, поливая работающих в поле тучами пуль... Искаженное страхом лицо крестьянина... Ужас выражается в расширенных детских глазах... Самолеты летят над джунглями, уничтожая леса отравляющими веществами...

Потом на экране появляются другая страна и другой народ. Волнуется людское море, несут транспаранты и лозунги. Полицейские с дубинками набрасываются на демонстрантов... Потом Африка — толпа чернокожих людей что-то кричит, чего-то требует. Потом опаленная солнцем земля Палестины, опять гром орудий и испуганные, плачущие дети... Потом ритуальный танец индейцев из джунглей Амазонки... Зимовщики Антарктиды играют в футбол на ледяном поле. А вокруг собрались любопытные пингвины и следят за игрой...

— Эх,— громко вздыхает дедушка.— Как пестра, милые, эта благословенная жизнь!..

Сидящие у телевизора люди с натруженными, мозолистыми руками вздыхают и покачивают головами. Только сейчас сидевший поодаль человек в сапогах заметил нас и поднялся.

— Дедушка, не ко мне ли у вас дело? — спросил он.

— Да, к вам,— ответил дед. Потом попросил жестом отойти с ним в сторону. Человек в сапогах отошел от телевизора и направился к нам. В руках он держал саженец, обрезая секатором отростки корней.

— Из-за чего вы побеспокоились, дедушка? — спросил он.

— Мне нужны хечечуриевые саженцы, голубчик, — ответил дедушка.— Сказывали, в Зенати их можно достать. Вот я и бросил все дела и явился к вам.

— Направление есть? — спросил заведующий питомником.

— Деньги есть,— сказал дед.— Сколько стоит, столько и заплачу.

— Нужно направление,— нахмурился заведующий питомником.— Продажа частным лицам саженцев запрещена.

— Хоть убей, но с пустыми руками не отпускай! — взмолился дедушка.— Два дня мы в дороге маемся!

Заведующий питомником искренне огорчился.

— Сходите к начальнику управления,— посоветовал он дедушке.— Если он мне напишет...

— Господи!..— перепугался дедушка.

— Клянусь вот этими корнями, если бы мог, но не могу! —поклялся заведующий и показал деду саженец.

Эта клятва произвела на дедушку чудодейственное впечатление.

— Ладно,— безнадежным голосом проговорил он.— Пойду и попрошу...

...Мы прошли полный народа коридор и подошли к обитой кожей двери кабинета начальника управления. Дедушке внезапно изменила решимость. Он дважды брался за ручку двери, но оба раза передумывал.

— А вдруг это какой-нибудь грубиян? — задумчиво промолвил он.

— Боишься? — спросил я деда и ободряюще ему улыбнулся.

Дед взглянул на меня и не сказал ни «да», ни «нет».

Потом повернулся, скорым шагом сделал круг по коридору, развил инерцию и не вошел, а прямо влетел в кабинет...

Начальник управления сидел за письменным столом. Это был седой человек с приветливым лицом. Стоящий рядом длинный очкастый помощник подавал ему одну за другой бумаги на подпись.

— Здравствуйте! — громогласно поздоровался дед.

Начальник управления поднял голову, улыбнулся дедушке доброй улыбкой и поклонился.

— Извините, я сейчас кончу,— сказал он и указал деду на кресло.— Садитесь, пожалуйста.

Дедушка сел в кресло, положил шапку на колени, а сверху сложил свои большие, жилистые руки и оглядел кабинет. Его внимание привлекла пальма в ящике, стоящая у письменного стола. Дедушка перегнулся сначала влево, потом вправо и подробно рассмотрел пальму. Вдруг он забыл, где находится и для чего пришел. Он вынул из кармана свой неразлучный садовый нож, раскрыл его и направился к пальме... Он спокойно подошел к ней, срезал сухую ветку, потом обрезал подсыхающую верхушку. Взяв щепотку земли из ящика, растер ее в пальцах, укоризненно покачал головой.

— Между прочим, мы меняли ей землю месяца два назад,— сказал длинный помощник.

— Гм, какой толк менять землю! — иронически усмехнулся дед.— Растению, кроме земли и воды, нужны еще солнце и свет. А ну-ка, подсобите!

Дедушка взялся за ящик с пальмой, с другой стороны ящик подняли начальник управления и помощник.

— Сюда, к тому окну! — начальствовал дедушка.

— Она стояла на прекрасном месте. Там она больше подходила к кабинету,— растерянно ворчал так неожиданно вовлеченный в дело помощник.

Пальму поставили у окна и отряхнули ладони.

— Да, здесь лучше,— удовлетворенно сказал начальник управления.

— И говорить нечего! — подтвердил дед.

Помощник не сказал ничего. Он собрал подписанные бумаги и молча удалился.

— Я вас слушаю,— обратился начальник управления к дедушке.

Прежде чем изложить свою просьбу, дед протянул начальнику свою широкую, как лопата руку, и бодро представился:

— Лука Эркоманишвили из Самебы!

— Очень приятно. Барабадзе,— ответил начальник и пожал деду руку.

Я стою у обитой кожей двери и волнуюсь, что дед так запаздывает. В коридоре снует народ. У всех в руках бумаги. Из одного кабинета выходят, в другой входят. Кажется, будто они только тем и заняты, что обмениваются друг с другом этими бумагами.

Наконец дверь открылась и в коридор вышел сияющий дедушка. У него в руках тоже бумага. На мой безмолвный вопрос он протянул ее мне.

— «Тов. Мачавариани! Выдайте 20 саженцев хечечури по наличный расчет!» — Громко прочел я и, вернув бумагу дедушке, похвалил его: — Настоящий ты человек!

Архипо

— Любимая Гурия. Увидеть тебя мечтаю я...—

в два голоса поем я и дедушка. Под ногами у нас раскачивается висячий мост. А под мостом грохочет полноводная от паводков река. У дедушки на плече изрядная связка саженцев — цель нашего путешествия, счастливый плод стольких мытарств! Дедушка в отличном расположении духа. Если какой-нибудь случай не испортит ему настроения, он так и заставит меня петь до самой Самебы. Но когда мы перешли мост, дедушка с лукавой улыбкой обернулся ко мне:

— У Архипо брови были совершенно сросшиеся. И мы прозвали его Бровастый. Архипо-бровастый, скажу я ему, и когда я ему это скажу, он меня тотчас же узнает. А если не узнает, я скажу: клянусь Аспазией, ты совсем не изменился... Ха-ха-ха! — заранее предвкушает изумление Архипо дедушка.— Да, Аспазия была гречаночкой, Архипо издали был в нее влюблен. Имя у нее было удивительное, но и сама она была как звездочка... Хо-хо, он с ума сойдет от радости, когда после пятидесяти лет я постучусь в его ворота!

— А все-таки, которая из них была красивее — Цицино или Аспазия? — спросил я дедушку.

— Что ты говоришь, парень!! — рассердился дедушка.— Равной Цицино девушки не было на всем свете!

— Значит, она была совершенство,— заключил я.

На дороге появился мотоцикл. На нем сидели двое парнишек. Один — впереди, другой — сзади. Дедушка поднял руку, и мотоцикл остановился около нас.

— Здравствуйте, ребята! — поздоровался дедушка.

— Будьте здоровы, дедушка! — ответили парни.

— Товарищ у меня в этой деревне, Архипо Кетиладзе. Не можете ли вы указать мне его дом? — спросил дедушка.

Парни что-то сказали друг другу и засмеялись.

Потом тот, который сидел сзади, указал рукой:

— Архипо Кетиладзе живет вон в том доме.

Ребята снова засмеялись.

— Вы чего зубы скалите! — вдруг рассердился дедушка.

— Да ничего,— сказал сидящий впереди, принимая серьезную мину.

— Дома, если знаете, Архипо? — спросил дед.

— Да, когда мы ехали, он бегал по двору без штанов,— сказал задний и хлопнул товарища по плечу. Передний рывком сорвал мотоцикл с места. Дедушка слегка опешил.

— Без штанов? Что это они плетут за чушь?!

— Не знаю. Придем и увидим,— рассудил я.

— Вот те на! Архипо Кетиладзе стал посмешищем для этих сопляков!

Мы прошли еще немного и достигли указанного дома.

— Погляди, Кахабер,— сказал мне дедушка и указал во двор.— Видишь, я же тебе говорил, что у него благословенная рука.

Засаженный фруктовыми деревьями двор был действительно отрадным зрелищем. Между усыпанных белоснежными цветами черешен и алычи, как костры, горели персиковые деревья. В глубине тянулись ряды виноградных лоз, перед домом стояли раскидистые криптомерии. Над ухоженным зеленым ковром двора высилась бамбуковая беседка. У повешенных между криптомериями качелей толпились детишки. В глубине двора, на балконе дома хлопотала женщина с проседью в волосах.

— А? — с нескрываемым восторгом все спрашивает меня дед.

— Райское место,— сказал я.

— Хозяева! — позвал дедушка. — Потом шепнул, обернувшись ко мне. — Сегодня переночуем здесь, а на рассвете отправимся в путь.

К воротам подошли дети, которые с любопытством разглядывали нас.

— Пожалуйте! — сказала старшая среди них, голубоглазая девочка десяти-двенадцати лет, и открыла калитку.

— Здравствуйте! — поздоровался дед с детьми. Потом лукаво подмигнул мне и опять повернулся к детям: — Где Архипо Кетиладзе?

— Архипо Кетиладзе дома,— с улыбкой ответила голубоглазая девочка.

— Пойдите и скажите ему: у ворот сейчас стоит один человек и приказал тебе сказать: Архипо-бровастый, сейчас же явись к нему.

— Бровастый? — переспросила девочка.

— Да, бровастый,— подтвердил дедушка.— Не забудьте ему это сказать.

— Бровастый!..

— Архипо-бровастый!.. — загалдели дети и побежали к дому. Только один маленький мальчик в джинсах остался у ворот.

От нетерпеливого ожидания дедушка переминался с ноги на ногу. Объятый волнением, заглядывал во двор. Чтобы хоть немножко успокоиться, он заговорил с мальчиком:

— Сынок, вон то дерево разве не авокадо?

— Да, авокадо.

— Какое же оно выросло большое! — удивился дед. Потом показал мне рукой.— Когда мы срезали его во дворе у Аспазии, оно было вот таким.

Из дома с шумом выбежали дети, таща за руки мальчика лет трех и весело приговаривая:

— Архипо-бровастый! Архипо-бровастый!

Они представили нам этого голенького мальчика и с любопытством ждали, что же произойдет дальше.

Дедушка не обратил на мальчика никакого внимания. Он все еще глядел на дом с нетерпеливым ожиданием.

— Что он делает столько времени? Может, спит? — спрашивал дед.

— Архипо — вот этот,— сказала голубоглазая девочка и взяла голенького мальчика на руки.

У мальчика были сросшиеся на переносице густые брови. Он был почти совсем голенький.

Дедушка потрепал мальчика по щеке и ласково спросил:

— Как тебя зовут, маленький?

— Алхипо,— ответил мальчик и улыбнулся до ушей.

— А где другой Архипо? — спросил дедушка.— Старший Архипо?

Дети растерянно поглядели друг на друга.

— Другой Архипо здесь не живет,— сказала голубоглазая девочка.

— А может быть, в другом доме живет? В другом дворе, а? — настойчиво спрашивал дед.— Моего возраста человек...

— Не знаю...— пожала плечами девочка.— Про другого Архипо я не слыхала.

К воротам спешила седая женщина, поправляя платок на голове. Дети повернулись и с веселыми криками побежали к качелям.

— Архипо-бровастый!.. Архипо-бровастый!..

— Здравствуйте, сударыня,— снимая шапку, поздоровался дедушка.

Женщина ответила на приветствие и широко раскрыла ворота.

— Пожалуйте, пожалуйте!..

— Я бы хотел видеть Архипо,— сказал дедушка.

— Архипо? — повторила женщина, но вдруг что-то поняла, и, подперев щеку рукой, сказала: — Вы, очевидно, говорите о дедушке моего мужа?

— Да, да...— улыбнулся дедушка.

— Э-х!..— вздохнула женщина.— Его уже давно нет в живых. Когда я вошла в этот дом, он уже два года как умер.

Дедушка изменился в лице. Улыбка застыла на его губах.

— Что вы говорите! — пробормотал он с безграничной грустью.

— Пожалуйста, отдохните! — пригласила женщина.— Скоро и мужчины вернутся.

— Большое спасибо, но мы торопимся. В пути мы,— отказался дедушка.— Прощайте.

Путь добра

На краю деревни, у перекрестка, человек десять ожидают попутную машину. Тут же помещение сельмага. По дороге проносятся машины, но ни одна из них не останавливается.

Подъезжает «Волга». Шофер с таким усердием отыскивает себе пассажиров, что даже плечо и голову высунул из окна.

— Довези нас до Велиани,— говорит ему дедушка.— И деньги тебе дам, голубчик, и штуки две саженцев уделю.

Шофер искоса глядит на саженцы и усмехается:

— А на что они мне?! Я в Симонети еду... Есть пассажиры?

— Я! Я! — кричит человек с портфелем и тотчас же сует свою лысую голову в «Волгу».

— Купим себе еды на дорогу,— предложил дедушка.

Мы идем к магазину. В магазине на одном прилавке — промышленные товары, на другом — продукты.

Дедушка попросил продавщицу отвесить хлеб, сыр и колбасу. Когда он обернулся, я стоял у другого прилавка, держа в руках маленький радиоприемник. Я медленно крутил микшер и ловил разноголосую музыку. Изнывающий от скуки продавец стоял передо мной, с сомнением поглядывая на меня.

— Можешь ты это купить, мальчик? —спросил он меня.

Я с грустью положил радиоприемник на прилавок.

— Что это стоит? — спросил дед.

— Тридцать пять рубей,— ответил продавец.

Дедушка взвесил на руке радиоприемник и недовольно поджал губы.

— Что тут есть на тридцать пять рублей?!

Продавец в ответ только пожал плечами. Я, мол, что ли, назначаю цены!

— Пойдем, Кахабер! — сказал дед.

Когда мы вышли из магазина, у перекрестка стоял только один человек. Дедушка присел у связки саженцев, предварительно пересмотрев каждый из них.

— Эх!.. Погляди на этого несчастного, Кахабер!.. Он ни за что не доедет до Самебы,— в отчаянии пробормотал дедушка, доставая из связки один саженец. Он еще раз осмотрел его, осторожно пощупал кору.

— Что случилось? — спросил я.

— Когда деревце так загрустит, пропало его дело,— огорченно объяснил дед.— Говорил этому типу — дальняя, мол, у меня дорога, пошире забирай лопатой... Так нет же, не сделал!..

Дедушка внимательно осмотрелся кругом и шагнул в кустарник за дорогой.

...Маленькая ямка, вырытая садовым ножом, оказалась достаточной для деревца. Дедушка тщательно притоптал землю и выпрямился. Потом удовлетворенно добавил:

— Место неплохое, солнечное...

Пока мы выходили на дорогу, дедушка по крайней мере раза три оглянулся на саженец. А на дороге в это время стояло целых три автобуса.

— Велиани! — крикнул дедушка шоферу.

— Нельзя, я перевожу спортсменов,— мрачно ответил шофер.

Мы кинулись к другому автобусу.

— Велиани! — крикнул дед.

— Мест нет! — отрезал шофер.

— Мы на ногах постоим,— взмолился дедушка.

— Нельзя. С таким грузом я не могу впустить вас в автобус,— заупрямился шофер.

— Никого я этим не обеспокою,— пообещал дедушка.— Прижму к груди, и все тут.

В ответ шофер включил скорость.

К третьему автобусу мы не успели добежать. Он с грохотом двинулся и последовал за передними...

Я и дедушка стоим на перекрестке в безнадежном унынии. Время от времени дедушка искоса посматривает на меня. Я знаю, больше всего его сейчас беспокоит то, что я так опечален. Он подходит ко мне, кладет руку на плечо, наклоняется к моему уху и вполголоса запевает:

— «Сейчас я увидел любимую»...

Я отодвигаюсь и снимаю с плеча дедушкину руку.

— Что это с тобой, мальчик? — с мягкой укоризной говорит мне дед.

— Ничего,— бормочу я.

Дедушка еще раз оглядывает меня и поворачивается. Из внутреннего кармана он достает бумажник. Я слышу шелест денег и дедушкино бормотание. Дед про себя что-то подсчитывает. Потом он пересекает дорогу и входит в магазин. Как раз в это время из-за поворота показывается маленький синий автобус.

— Автобус! — заорал я.— Дедушка, дедушка!..

Автобус остановился. А дед запаздывает. Я бегом бросился к магазину. В дверях сталкиваюсь с дедом.

— Время ли в магаз...— И вдруг язык мой прилипает к гортани. В руках у деда предмет моих мечтаний — транзисторный радиоприемник!

— На, развлекайся,— с наигранной беззаботностью говорит он и сует мне в руки приемник.

Я не был приучен дедом к разным «телячьим нежностям». Но мне вдруг так захотелось обнять и поцеловать его в сморщенную щеку! Вместо всего этого я смог произнести лишь одно слово:

— Автобус!

— Скорей! — закричал дедушка и, схватив саженцы, с юношеской стремительностью помчался к стоянке.

— Велиани! Велиани! — в один голос закричали мы.

— Садитесь! — спокойно ответил шофер и затянулся сигаретой.

Такого ответа мы не ожидали, и поэтому несколько секунд стояли в нерешительности, но, придя в себя, кинулись в автобус...

Я и дедушка сидим на боковом сиденье у двери. Саженцы дедушка прижимает к груди, как малое дитя. Скамья очень узкая и, когда автобус заворачивает, нас с дедом бросает друг на друга. С того момента, как мы сели в автобус, сидящая на переднем сиденье толстая женщина с накрашенными губами не закрывает рта.

—...Как можно путешествовать с такими жердями в автобусе! Я не говорю о порванном чулке, но ведь он мог выколоть мне глаз! Да и зачем мне кто-то должен рвать новехонький чулок...

Дедушка сидел, глядя на дорогу, и молчал. Но постепенно накалялся все больше. Однако не мог себе позволить ссориться с женщиной. А женщина продолжала злиться...

— Что это за порядки?.. Что это за культурное путешествие? — разводя руками, обращалась она к пассажирам. Но среди них никто не проявлял к ней сочувствия...

— Это все шофер виноват,— не унималась толстая женщина.— Он будет деньги загребать, а на нас ему наплевать! Скоро и скот будут возить в автобусах.

Но тут терпение дедушки лопнуло.

Он обернулся к пассажирам и грозно спросил:

— Кто из мужчин сопровождает эту даму?

— Что вам угодно? — спросил сидящий напротив нас всклокоченный мужчина.

— Или заставьте замолчать эту даму, или рассчитаемся по-мужски мы с вами! — сказал дедушка, передавая мне саженцы и поднимаясь во весь свой богатырский рост.

Всклокоченный мужчина оглядел деда ис-

пуганным взглядом и обратился к женщине:

— Элико, что случилось, в самом деле...

— Терентий, ты замолчи, — оборвала Элико всклокоченного человека.

— А что же делать этому человеку? Пешком идти, что ли? — не вынес при посторонних окрика Терентий.

— Это не мое дело,— отрезала Элико.

— Если это не ваше дело, так и сидели бы смирно! — крикнул кто-то сзади.

Все как будто только этого и ждали. Автобус превратился в взбунтовавшийся корабль:

—Вот надоела!..

— Прямо заела этого человека!..

— Тоже мне, Софи Лорен!..

— Подумаешь, чулок порвала!..

— Если тебе не нравится наше общество, будь любезна сойти с автобуса!

— Вот и спустим тебя вместе с твоим Терентием!..

Идущие с полей крестьяне с удивлением провожают взглядом маленький синий автобус, в котором стоит невообразимый шум и крик.

Песня

...Ночь. На платформе Велиани мерцают фонари. Вдоль перрона стоят длинные скамьи. А вокруг раскинулись темные поля. Рельсы бегут вдаль, поблескивая в звездном свете, и пропадают где-то в ночной бесконечности. Ветер свистит в проводах. С полей доносится кваканье лягушек.

Я сижу на скамье и безостановочно кручу микшер радиоприемника. Эфир полон звуков и музыки. Я сижу здесь, среди безлюдных полей, и весь мир разговаривает со мной. Одних что-то огорчает, других что-то радует. По голосам дикторов можно угадать, о хорошем они рассказывают или о дурном. Наша планета полна всевозможных событий, и тем для разговоров хватает. Вдруг в писк Морзе и звуки музыки врывается гортанный голос, самозабвенно что-то доказывающий на незнакомом нам языке.

— Что-то плохо ему,— сочувственно сказал дедушка.— Кто он, интересно?

— Не знаю, но язык очень похож на арабский,— предположил я.

— Очень он далеко, оказывается,— задумчиво проговорил дедушка.

Я повернул микшер. Сначала послышался голос Москвы, потом заговорили по-польски.

— Это Москва... Это Польша... Это Париж... Испания...— перечисляю я дедушке.

Потом послышалась тирольская песня.

— Погляди-ка! Это похоже на наши песни! — оживился дедушка. Он наклонился к радио и стал подтягивать тирольской песне по-грузински. Прекрасный получился бы дуэт, если бы не помешал поезд...

С грохотом промчался товарный состав.

Я выключил приемник и поднял воротник.

В небе послышался гром. Реактивный самолет описал круг над полями и скрылся где-то в горах.

— Хотел бы я знать, что думает человек, сидящий в этой штуке! — сказал я.

— О земле думает. О чем он еще может думать! — уверенно ответил дед.

Меня одолевает сон. Я надвинул шапку на глаза, влез в воротник пальто по самый нос и задремал.

Не знаю, сколько времени я спал. Разбудил меня стук колес. Было очень холодно. По рельсам бежали освещенные пассажирские вагоны. Поезд прошел, и наступила тишина. Даже лягушки замолкли. Только ветер свистел в проводах.

Я оглянулся. Дедушки нигде не было видно. Связка саженцев лежала рядом со мной, и корни их были чем-то прикрыты. Я пригляделся и узнал дедушкино бобриковое пальто.

— Дедушка! — как потерявшийся ребенок, позвал я.

— Здесь я, Кахабер! — донесся с поля дрожащий от холода голос деда.

Я побежал. Перепрыгивая через полные звезд лужи, я добежал до дедушки.

Он сажал саженец. Подкапывая своим садовым ножом землю, он сыпал ее на корни деревца. Невдалеке я заметил еще три только что посаженных деревца.

— Плохо дело, Кахабер! — стуча зубами, пожаловался дедушка.— Мороз ударил, и эти

четверо саженцев, бедные, пали духом. Вовремя я их посадил...

Я присел у деревца и стал помогать дедушке.

— Это видишь? — сказал мне дед и указал на верхнюю веточку.— Если ты через двадцать — двадцать пять лет влезешь на нее, то увидишь всю эту местность, как на ладони.

— Ты простудишься,— сказал я.— Сними с наших саженцев свое пальто и оденься.

— Нет, Кахабер! Они еще слабенькие... Корни у них не вынесут такого холода. Погибнут они у нас после стольких мытарств.

— Тогда надень это,— я снял пальто и накинул на плечи дедушке.

— Ты с ума сошел, мальчик! — закричал дедушка.— Ты... ты ведь тоже молодое деревце, сукин ты сын!

— Раз так, я пальто не надену! — рассердился я.— Бабушка мне тебя поручила.

— Ладно, сударь. Я свое надену,— уступил мне дед. Он отдал мне мое пальто и, засунув руки в карманы, согнувшись, побежал к платформе.

Когда я подошел к платформе, дедушка застегивал пуговицы на пальто.

— Садись,— сказал он мне. Я сел на скамейку. Дедушка положил саженцы рядом со мной, а сам сел с другой стороны. Теперь саженцы были защищены от ветра и холода.

— В поезде согреемся,— сказал я.

— Да, уже совсем немного осталось,— он вынул часы и взглянул на них.— Через час рассветет...

Дедушка перегнулся ко мне и вполголоса запел.

В поле завывал ветер. Край неба на востоке розовел...

Я и дедушка прижимались к саженцам с двух сторон и пели простуженными голосами.

Цицино

Когда подошел поезд, до восхода солнца оставалось совсем немного. Я и дедушка, замерзшие, с затекшими ногами, трусцой бежим вдоль поезда. Из каждого вагона нам отвечают одно и то же:

— Назад! Это мягкий!

— Назад! Это купейный!

Наконец какой-то порядочный человек впускает нас в вагон.

Едва мы успели войти в тамбур, как поезд двинулся... Дедушка тотчас же бросился к окну и с волнением выглянул.

В поле, в золотистом предутреннем тумане стояли четыре саженца. Ветер беспощадно боролся с ними.

Саженцы раскачивались, сгибали верхушки, как будто прощались с нами... Общий вагон был битком набит. Слышались тихие разговоры утомленных дорогой пассажиров и плач проснувшегося ребенка. У дверей туалета стояла очередь мужчин с полотенцами на шее.

— Садитесь, дедушка! — сказал какой-то парень деду.

Дедушка сел. На противоположной скамье пассажиры немного потеснились, нашлось место и для меня.

Тепло и покой сразу подействовали на дедушку усыпляюще. Он прислонился к спинке и закрыл глаза.

По вагону прошел обрюзгший толстяк. Он кого-то искал среди пассажиров. Когда он замечал девушек, то бесстыдно улыбался им, разглядывая их голые коленки. Девушки отворачивались и тянули вниз свои платья.

— Здравствуй, Чичико! — позвал его кто-то с верхней полки.

Обрюзгший поглядел наверх.

— Это ты, парень? — засмеялся он.— Пойдем ко мне, выпьем утренний коньячок.

— В каком ты? — спросил лежавший на верхней полке.

— В восьмом, мягком,— от жира и самодовольства человек говорил утробным голосом. Внезапно его внимание привлекли наши саженцы.

— Чьи это саженцы? — спросил он своим противным голосом, вытаращив воловьи глаза.

Дедушка открыл глаза и, вздрогнув от того, что его неожиданно разбудили, ответил:

— Мои, уважаемый.

— Годятся на что-нибудь? — снова спро-

сил толстяк.

— Это хечечури,— сказал дедушка, протирая глаза.

— Уступи мне одну штуку,— попросил человек и почему-то засмеялся.

— Пожалуйста,— дедушке нелегко было встать, он с трудом наклонился и развязал драценовую бечевку.

— Смотри, хороший мне выбери,— предупредил толстяк и снова без всякой причины рассмеялся.

Дедушка выбрал саженец и подал толстяку.

— Сколько за это следует? — толстяк вытащил из кармана пригоршню денег. Теперь он уже не смеялся, воловьи глаза его алчно блестели.

— Ну что вы! — обиделся дедушка.— При чем тут деньги!..

— Тогда ты мне вот что скажи: где лучше его посадить? — спросил толстяк, кладя деньги обратно в карман.

— Не сажай ни на камне, ни на болоте. В остальных местах хечечури везде привьется,— объяснил дедушка.— А когда ему минет двенадцать лет, дерево даст первые плоды.

— А? Двенадцать лет прикажешь дожидаться? — удивился толстяк.

— А что, ты куда-нибудь торопишься? — поинтересовался дедушка.

— Хо, какой ты, однако, шутник, старичок! — засмеялся толстяк и вышел из вагона. Даже спасибо не сказал.

Дедушка снова перевязал саженцы. А глаза его смотрели в ту сторону, куда ушел толстяк. Дед выглядел очень огорченным. Я понимал: его огорчило, что он отдал саженец в дурные руки.

За перегородкой послышался женский голос, ласкающий ребенка.

— Ты уже проснулась, моя радость? Дорогая ты моя внучка!.. Ну, расскажи мне теперь, что тебе снилось? Медвежонок? Лия? Мамочка?

Дедушка вздрогнул и весь напрягся. Он тихо поднялся и, как лунатик, направился туда, откуда слышался голос...

Я остался сидеть, где сидел, поэтому не стал свидетелем той волнующей и странной встречи, которая произошла приблизительно таким образом.

Дедушка подошел к перегородке и заглянул за нее. Некоторое время он, разинув рот, смотрел на сидевшую у окна старую женщину, которая, посадив к себе на колени двухлетнюю девочку, одевала ее. Старуха раза два взглянула на дедушку. Видно, что-то знакомое было в облике деда, но она так и не смогла вспомнить, кого же ей напоминает лицо этого старика в кепи.

— Садитесь, пожалуйста! Место есть,— пригласила она дедушку. Дедушка сел напротив нее. Сняв шапку, он дрожащими пальцами провел по волосам. Наконец решился и спросил старуху дребезжащим голосом:

— Извините... вас... вас не Цицино зовут?

Женщина не удивилась. Она как будто ждала этого вопроса.

— Да, меня зовут Цицино,— спокойно ответила она и внимательно взглянула на дедушку.

Дедушка тотчас же расцвел.

— Здравствуй, Цицино! — воскликнул он и протянул старухе руку.— Ты не узнаешь меня? А я узнал тебя по голосу... Боже мой! Каким он был тогда, таким и остался!

Цицино не узнала моего деда, но все же пожала протянутую руку. Когда она коснулась его руки, дедушка покраснел, как ребенок. Он с тайным обожанием глядел на старушку.

— Ты узнала меня, правда? — счастливым голосом спросил ее дед.

— Эх, постарел ты, парень! — засмеялась Цицино.

Дедушка хотел было сказать ей, что и она постарела, но не осмелился.

— Помнишь, как ты забросила мне в окно камешек, завернутый в письмо,— напомнил дедушка.

Цицино задумалась, но не смогла вспомнить историю с камешком. Однако позиций не сдала.

— Эх, как прекрасна была молодость! Сколько глупостей мы творили! А?

Дедушка опустил голову и ничего не ска-

зал. Как видно, связанные с Цицино события он не считал глупостями.

К ним подошел молодой человек. На плече у него было полотенце, в руках гребешок, которым он расчесывал уже изрядно поредевшие волосы.

— Мой внук!— представила его Цицино.— А это, сынок, друг моей молодости. Мы вместе росли в деревне.

Дедушка вздрогнул. Еле поднялся на ноги. Цицино укладывала в саквояж детскую одежду.

— Не узнала она меня,— упавшим голосом сказал дедушка внуку Цицино.

— У бабушки склероз высшей марки,— засмеялся внук.

По радио послышался громовой голос диктора:

— Граждане пассажиры! Поезд подходит к конечному пункту нашего путешествия, городу Махарадзе! При выходе из вагона не забудьте свои вещи... Таким образом, мы въезжаем в город Махарадзе! До свиданья, дорогие пассажиры!..

Диктор замолк, и тотчас грянула песня про Симона Долидзе.

Поезд замедлил ход... Остановился...

...Перед вокзалом на перроне была масса народу. У одного вагона стояли пионеры с цветами. На перроне висели транспаранты «Добро пожаловать в наш город!», «Привет героям космоса!». Одетые в парадную форму милиционеры соблюдали порядок. Один из них преградил нам дорогу и указал на боковой выход:

— Туда, дедушка! С этими жердями вам здесь не пройти.

— Дедушка, кто была эта женщина? — спросил я, пока мы шли к выходу.

— Ты видел? — вопросом же ответил мне дедушка.

— Да.

— Ведь, правда, у нее все еще осталось прежнее обаяние? А? В лице? — настойчиво спрашивал меня дедушка.

Мне стало жалко дедушку, и я не сказал ему, что не заметил никакого обаяния в лице этой старухи.

— Не Цицино ли это была? — неожиданно спросил я.

Дедушка посмотрел на меня. Он собирался сказать «да», но передумал.

— Да нет, что ты! — сказал он.— Гм!.. Цицино, знаешь, какая была девушка? Ты же видел восходящее солнце?

— Я видел заходящее солнце,— сказал я с серьезной миной.

Дед замолчал и продолжал грустно шагать рядом.

— Не болен ли ты? — спросил я.

— Кажется, да,— слабым голосом ответил он.

Внезапно он заметил кого-то в толпе. Это был толстяк. В одной руке он держал чемодан, а в другой, как дохлую кошку, тащил за верхушку саженец... Дедушка заторопился и, нагнав толстяка, молча выдернул у него деревце.

— В чем дело? — утробным голосом спросил толстяк и блеснул воловьими глазами.

— Мне не жалко, но... Не твое это дело,— с извиняющейся улыбкой сказал дедушка.

Толстяк, по-моему, даже обрадовался, что избавился от надоевшей обузы.

— Пожалел, да? — со смехом проговорил он, хлопая дедушку по спине.

— Убери руку! — вдруг вспылил дедушка.— Если ты не умеешь разговаривать со старшими, я тебя научу этому!

Толстяк перестал смеяться, мрачно взглянул на дедушку, пожал плечами и затерялся в толпе.

Спасение

Грузовик с грохотом летит по петляющей горной дороге. Я и дед сидим в кузове. Вернее, я стою у кабины, глядя на дорогу, а дедушка полулежит на сене. Белые его волосы разметались по сену, лицо пылает от жара.

— Кахабер! — зовет он меня.— Все еще не видно наших гор?

— Пока нет,— отвечаю я.— Не нужно ли тебе чего-нибудь?

Дед взглянул на меня со слабой, потухшей улыбкой.

— Все из-за того, что ты вчера снял пальто,— сказал я.— Не надо было снимать!

— Кахи, перестань ты учить меня уму-разуму! — сказал дед.— Я ничего такого не сделаю, о чем потом пришлось бы жалеть... Да, эти саженцы нужно посадить в чернозем... Не опозорь меня перед этим американцем, пошли ему семена осенью. Слышишь, не опозорь перед посторонним человеком.

— Не опозорю,— твердо обещал я.

За два дня, которые мы отсутствовали, весна пришла и в наше ущелье. По обочинам дороги синеют фиалки. Оделись в белоснежный наряд деревья ткемали и алычи. Лес внизу покрылся изумрудным покровом, чуть выше в горах почки еще только распускаются, а совсем наверху леса стоят по-зимнему серые, темные. Кое-где в тенистых местах белеют пятна прошлогоднего снега.

Машина остановилась у родника. Шофер выпрыгнул из кабины и поставил под струю ведро.

— Дедушка Лука, не хотите ли воды? — крикнул он.

Дедушка поднялся и с большим трудом слез с машины. Он подошел к роднику и, сняв алюминиевый ковшик, стал жадно пить.

— Дедушка Лука, вам нездоровится? — спросил водитель.

— Да, что-то плохо себя чувствую,— проговорил дед и сел тут же на камень, обводя блестящими от жара глазами окрестности.

За дорогой в стремнине клокотала река. По другую сторону дороги, прилепившись к голым скалам своими нежными корнями, цвели первые весенние цветы.

— Видно, дождь прошел.

— Да, утром моросило немного.— Шофер взял полное ведро и принялся наливать воду в радиатор.

Со стороны города показался автобус, он миновал наш грузовик, повернув налево к крутому подъему, но колеса заскользили по мокрой дороге, и автобус стал медленно съезжать вниз.

Наш шофер сразу понял страшную опасность, грозившую автобусу, бросил ведро и заорал:

— Тише! Бери левее! Левее!..

Но было уже поздно. Правое колесо автобуса повисло над пропастью, а левое крутилось вхолостую, не в силах удержаться на мокрых камешках. Автобусные двери пришлись на сторону пропасти и пассажиры попали как бы в ловушку.

— Помогите! — послышался из окна автобуса дикий крик женщины.— Дети гибнут! Дети!..

...Я, дедушка и шофер грузовика ногтями выдираем на дороге камни и лихорадочно кидаем их под колесо автобуса, но это не помогает делу. Автобус завывает, рычит, роет колесом землю. Его теперь удерживает только небольшой бетонный столб на краю дороги. Но и он начинает медленно сгибаться в сторону пропасти...

Наш шофер, не найдя ничего лучшего, срывает с себя нейлоновую куртку и подкладывает ее под колесо. Но колесо наворачивает куртку и откидывает ее в сторону. В автобусе паника. Кто-то кричит истошным голосом. К окнам приникли отчаянные лица взрослых и детей. Ждут спасения...

Дедушка кидается к грузовику, стаскивает связку саженцев и бегом возвращается к автобусу, развязывая по дороге драценовую бечевку... Добежав, он кладет под колесо пять-шесть саженцев. Колесо зацепилось за саженцы и встало. Автобус на несколько сантиметров отделился от дорожного столба. Еще, еще кладет дед саженцы под колесо, и все дальше отходит от пассажиров неминуемая гибель... С хрустом ломаются саженцы... Не знаю, какое чувство в то время у деда, но мне кажется, что слышу хруст собственных костей... Автобус еще раз взвыл и медленно пополз вверх по дороге. Потом, победно загрохотав, скрылся за поворотом.

Дедушка стоит на дороге. Своими большими, жилистыми руками он по одному выбирает раздавленные, исковерканные саженцы и тут же бросает их наземь.

Шофер уже у кабины, он со всех сторон рассматривает выпачканную в грязи нейлоновую куртку.

— Какую куртку я погубил! — бормочет

шофер.— Теперь уж она ни на что не годится!.. Шкуру с этого мерзавца надо спустить! Можно ли по такой дороге с испорченными тормозами ездить?!

Дедушка поднял валявшуюся на дороге драценовую бечевку, свернул ее и положил в карман. Потом полез в кузов.

Все произошло так внезапно и неожиданно, что я и дедушка все еще не могли прийти в себя. Машина тронулась. Я смотрел на дорогу, и в глазах у меня стояли слезы.

— Эх!.. Хорошо еще, что мы остановились выпить воды! — со вздохом сказал дедушка и прилег на сено. Дедушка всегда был мужественным человеком и сейчас вел себя мужественно. А я взглянул на него и испугался: вдруг это окажется последним мужественным поступком в жизни деда Луки, вообще последнием его поступком? Внезапно дед запел:

— Харирай... Еду в Гурию я...

Очень меня встревожил его надтреснутый, больной, ослабший голос.

— Чего ты разинул рот, парень! — собрав последние силы, прикрикнул на меня дед.— Подтягивай!

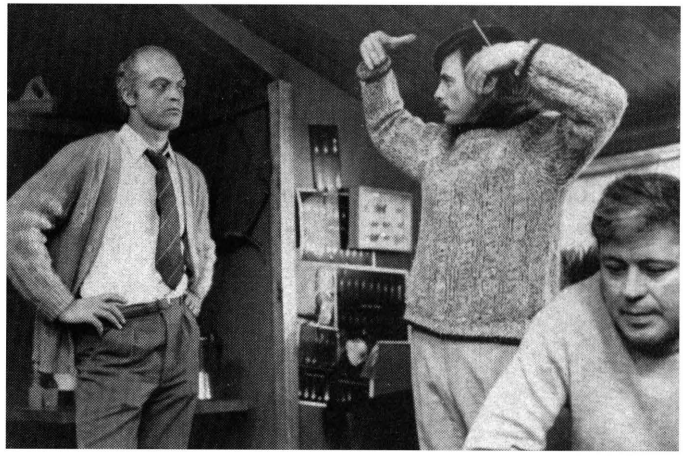
И я запел:

Харирай... Еду в Гурию я,
Хирарай... Дух из меня вон стремится...

Белая голова дедушки бессильно покачивается на сене. Машина мчится среди цветущих акаций. Белоснежный весенний цвет разливается по всему ущелью...

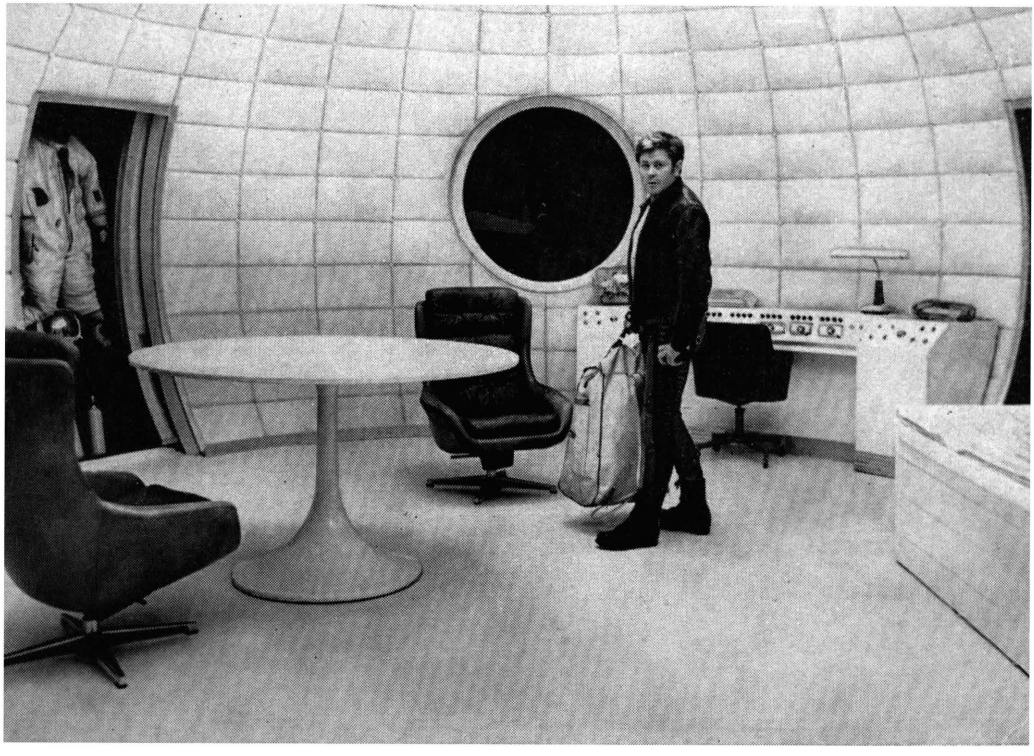
Грохот обезумевших вешних вод покрывает звенящий мальчишеский голос. В нем звучат упоение и сила.

ЬОЛЯРИС» — фильм режиссе-
а Андрея Тарковского на
XVI Каннском кинофестивале
олучил Большой Специальный
риз жюри



На съемках фильма «Солярис». Режиссер Андрей Тарковский (в центре), актеры Владислав Дворжецкий (слева) и Донатас Банионис

Кадр из фильма «Солярис»



ИСКУССТВО КИНО 8
1972

В ДЕВЯТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

В. Головня. Документальная кинематография после XXIV съезда КПСС
Борис Кимягаров. Зорко беречь наше единство
Аждар Ибрагимов. Все краски палитры
Эмиль Лотяну. Глазами дружбы и братства

РЕЦЕНЗИИ

Л. Золотаревского, Н. Игнатьевой, Ю. Зубкова, В. Кичина, Б. Глебова
на фильмы
„Бригада“, „Точка, точка, запятая...“, „Русское поле“, „Озарение“, „Истоки жизни“

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Н. Мордвинов. «Может быть судьба пошлет мне Богдана?»
Сергей Бондарчук. После прочтения дневника Н. Мордвинова

ПОРТРЕТЫ

К. Рудницкий. Анатолий Кторов

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Е. Вейцман. Сергей Герасимов — теоретик, критик, публицист

ЗА РУБЕЖОМ

И. Савицкий. «Баррандов» и «Колиба» показывают...
Ю. Давыдов. Авангардизм в поисках публики

СЦЕНАРИЙ

Д. Храбровицкий. Укрощение огня

Индекс 70402